
جاری شدہ ۱۹۳۰ء

بانی - علامہ سیماب اکبرآبادی مرحوم

اردو کا اڑتالیس ۴۸ سالہ علمی ادبی اور تہذیبی ماہنامہ

شاعر بمبئی

جلد - ۴۸ شمارہ ۴-۵-۶-۷

ہم عصر اردو ادب نمبر

۱۹۷۷ء

مدیر اعلیٰ
اعجاز صدیقی

مدیر معاون
یونس اگاسکر

ادارۂ تحریر و مشاورت
ڈاکٹر محمد حسن
آغا رشید مرزا

مہتمم
ناظر نعمان صدیقی

130

زرِ سالانہ	معاونین سے	تاعمر خریداری	ممالکِ غیر سے
۱۶ روپے	۵۰ روپے	۲۵۰ روپے	۲½ (ڈھائی) پونڈ

قیمت : بارہ ۱۲ روپے، پچاس ۵۰ پیسے

ترسیلِ زر کا پتا :
ماہنامہ "شاعر" قصر الادب
بمبئی ۴۰۰۰۰۸

خط و کتابت کا پتا :
ماہنامہ "شاعر" مکتبہ قصر الادب
پوسٹ بکس نمبر ۴۵۲۶ - بمبئی ۴۰۰۰۰۸

(فون نمبر - ۳۵۹۹۰۲)

ایک نئے باب کا اضافہ

کسی بھی خطّہ کے پسماندہ علاقے اُس کی خوشحالی کے لئے ایک خطرہ ہوتے ہیں۔ آندھرا پردیش کے کئی علاقوں میں کئی حلقے اور خطے مختلف تاریخی نوعیت کی وجوہات کی بناء پر سالہا سال سے پسماندگی میں مُبتلا ہیں۔

پانچویں منصوبے میں ان علاقوں کی ترقی پر زور دیا گیا ہے۔ تاکہ نہ صرف یہ کہ قوم کی عام خوشحالی میں اضافہ ہو بلکہ علاقائی ترقی میں عدم توازن کا خاتمہ ہو سکے۔

پانچویں منصوبے میں چھ نکاتی فارمولے کے تحت ریاست میں پسماندہ علاقوں کی ترقی کے لئے ۹۰ کروڑ روپیہ کی فراخدلانہ مرکزی امداد کو اس شاندار "پیش رفت" کی سمت میں پہلا قدم تصور کیا جائے گا

اس فراخدلانہ امداد کو تین علاقوں تلنگانہ، رائل سیما اور ساحلی آندھرا کے لئے ۲:۳:۵ کے تناسب سے استعمال کیا جائے گا۔

اس سلسلے میں تین منصوبہ بندی اور ترقیاتی کمیٹیوں کی جانب سے تیار کردہ بلو پرنٹس، آبپاشی، زراعت، ڈیری ڈیولپمنٹ، دیہی آبرسانی، کمزور طبقات کی معاشی امداد، دیہاتوں میں بجلی کی سربراہی۔ زیر زمین آبی وسائل اور صنعتوں وغیرہ جیسی اسکیمات پر مبنی ہیں۔

علاقائی عدم توازن اور معاشی جمود کے خاتمہ کے لئے ریاست میں پسماندہ علاقوں کی اس "نئی مہم" نے اس سلسلے میں ہماری پیہم اور پُرخلوص مساعی کے ایک نئے باب کا اضافہ کردیا ہے

ناظم محکمۂ اطلاعات و تعلقات عامہ
آندھرا پردیش۔ حیدرآباد

DIPR/22/76-77

ترتیب

ہم عصر اُردو تنقید

ہم عصر اُردو تحقیق

ہم عصر اُردو نظم

ہم عصر اردو کہانی

ہم عصر اردو طنز و مزاح

ہم عصر اردو غزل

ہم عصر اُردو ڈراما

ہم عصر اُردو ناول

سرورق اور اندرونی ابواب کی تزئین :— غیاث قریشی (اورنگ آباد)

ع - بیٹی -

جرعات

ہر زبان میں شعر و ادب کی تنقید اور اُس کا احتساب ناگزیر ہے۔ اُردو میں بھی یہ سلسلہ کسی نہ کسی انداز میں جاری رہا ہے۔ مگر اصنافِ ادبِ اُردو میں زیادہ تر شعری تنقید کی طرف توجہ دی جاتی رہی ہے اور یہ تنقید بھی جذباتیت، مصلحت پسندی، گروہی جانبداریوں اور اوپری سطحوں سے کم ہی آگے بڑھ سکی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اُردو میں اچھے نقّاد پیدا نہیں ہوئے، لیکن بیشتر نقّادوں کا طریقۂ نقد کچھ اسی طرح کا رہا ہے۔ اُردو شاعری کے پچھلے چار شاندار اَدوار ہمارے سامنے ہیں۔ ایک دَور میرؔ و مومنؔ و غالبؔ کا، دوسرا امیرؔ و داغؔ کا، تیسرا اقبالؔ، سیمابؔ، جوشؔ، یگانہؔ، فانیؔ اور حسرتؔ وغیرہ کا سب سے شاندار دَور۔ چوتھا ترقی پسند شعرا کا۔ لیکن ہماری شعری تنقید نے ان اَدوار کی اہم شخصیتوں کے ساتھ کتنا انصاف کیا ہے، یہ بھی ہم اچھی طرح جانتے ہیں۔ غالبؔ اور اقبالؔ کے علاوہ ان اَدوار کے دوسرے ممتاز و منفرد بڑے شعراء پر اِکّے دُکّے سرسری انداز کے مضامین سے ہٹ کر الگ الگ کسی پر تنقیدی کتابیں نہیں ملتیں۔ تنقیدی کتابوں کی بات تو الگ رہی، اچھے انتخابات شائع کرنے کی بھی ہمیں توفیق نہیں ہوئی۔ نہ اُن شعری کارناموں کو دوسری زبانوں سے رُوشناس کرانے کی کوشش کی گئی، جنھیں ہم اُردو کا سرمایۂ افتخار کہہ سکتے ہیں۔

ان چند ابتدائی جُملوں کے ساتھ یہ بات جوڑنا مقصود ہے کہ اُردو کی دوسری اصنافِ ادب کے ساتھ بھی ہمارا تنقیدی اور احتسابی رویّہ کچھ ایسا ہی رہا ہے۔ پچھلے اَدوار سے قطعِ نظر، گذشتہ تیس چالیس سال ہی کو لے لیجئے۔ کیا اس مدّت میں اُردو شعر و ادب نے بے پناہ ترقی نہیں کی ہے؟ کیا اصنافِ ادبِ اُردو نے نئے میلانات و رُجحانات کو قبول نہیں کیا ہے؟ لیکن افسوس کہ ہمارے مصلحت پسندانہ، جارحانہ، منفی اور تخریبی رویّوں میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ جس زبان کے اہلِ علم خود اپنے ادب کو کم تر درجہ کا سمجھیں، تنقید نگار قابلِ قدر و ذکر شخصیتوں کے مرتبوں کو گرانے کی شعوری کوشش کریں، اُس زبان کا اس سے بڑا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔

یا تو مُلکی اور عالمی زبانوں میں اُردو شعر و ادب کا کوئی درجہ و مقام سرے سے ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو ہمیں اس مجرمانہ غفلت پسندی کا اعتراف کرنا ہوگا کہ ہم ایماندارانہ خود احتسابی سے کام نہیں لے رہے ہیں۔ ہمارا وقت کیچڑ اُچھالنے میں ضائع ہوتا رہا ہے اور اِدھر دس سال میں پہلے سے کچھ زیادہ ہی ضائع ہوا ہے۔ اب تو ہم عالمی ادب میں "مقامِ اقبالؔ کے بھی مُنکر ہیں" دوسروں کا تو ذکر ہی کیا۔ تو کیا اُردو شعر و ادب محض بکواس ہے؟؟ ترقی پسندی اور جدیدیت کی آویزش بڑھتے بڑھتے گالی گلوچ تک پہنچ چکی ہے۔ یہ اصطلاحیں تو ایک دوسرے کے خلاف دل کی بھڑاس نکالنے اور اپنی اپنی ہمہ دانیوں کے اظہار کے بہانے ہیں۔ اُردو شعر و ادب کی قدر و قیمت کا تعین ہم کہاں کر پائے ہیں۔ اُس کے شہکاروں کو عالمی ادب میں کوئی درجہ و مقام دلانے کی بات تو الگ رہی، اُس کے محض اعتراف کی بھی جذباتی سطحیت رکھنے والوں سے توقع نہیں کی جا سکتی۔ جب بھی اظہارِ خیال ہوتا ہے تو مغربی ادب و شعر تقابل کر کے اُردو شعر و ادب کی کمتری پر مہرِ تصدیق ثبت کر دی جاتی ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ زبانوں کا مزاج، اُن کا آہنگ، اُن کی ساخت، اصوات و الفاظ و اسالیب، طریقہ ہائے اظہار سب الگ الگ ہوتے ہیں اور خود اُن زبانوں کی اپنی پہچان اُن کی اپنی انفرادیت — پھر یہ اصرار کیوں کہ اُردو میں کوئی شیلےؔ، کیٹسؔ اور بائرنؔ پیدا نہیں ہوا؟ اور بھی بہت سے مغربی شاعروں اور افسانہ نگاروں سے اُردو شاعروں اور افسانہ نگاروں کا موازنہ و مقابلہ کیا جاتا ہے۔ اُردو ایک جدید زبان ہے اور وہ بھی ایسی زبان جو صرف ہندوستان تک محدود رہی (اور اب پاکستان تک ہے) انگریزی زبان اُردو سے کہیں زیادہ قدیم اور بین الاقوامی زبان ہے، پُوری دنیا پر چھائی ہوئی — اُردو تو ایشیا کی بھی بعض زبانوں سے جدید تر ہے۔ اس کے باوجود (یہ خوش فہمی نہ سمجھی جائے) اُردو میں ایسا ادبی و شعری سرمایہ ضرور موجود ہے، جس کا ذکر عالمی سطح کے اچھے ادب کے ساتھ ہو سکتا ہے۔

اٹھارہویں اور خصوصیت کے ساتھ انیسویں صدی کا اُردو شعر و ادب (اپنی انتخابی شکل میں) ہرگز ہرگز کم تر نہیں ہے۔ ہمارا احساسِ کمتری محض ہمارا اوڑھا ہُوا، مصنوعی، ہمارے بکھراؤ — "کٹھ ملّا پن" اور ادبی سیاست کا نتیجہ ہے۔ ہم نے اپنے ادب کی قدر و قیمت کو سمجھنے کی طرح نہیں سمجھا اور نہ اُس کے درجہ و مقام کے تعین

کی کوئی شعوری منظّم اور مخلصانہ سعی و کاوش کی۔ کیا یہ حیرت کی بات نہیں ہے کہ جو زبان دو مُلکوں میں بٹ گئی ہو اور جسے اُس کی جنم بھومی میں جڑ سے اُکھاڑ پھینکنے کی سرکاری اور غیر سرکاری دونوں سطحوں پر تیس ۳۰ سال سے مسلسل کوشش ہوتی رہی ہے، اُس کے کچھ ادیبوں اور شاعروں کے نام غیر ممالک میں احترام سے لئے جاتے ہیں اور اُن کی تخلیقات کو دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے۔ خود ہمارے مُلک کی دوسری بڑی زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو اِس کا اعتراف ہے کہ اُردو زبان و ادب بہت (R I C H) قیمتی ہے۔ ہم ہیں کہ ایک دوسرے کی ٹانگ گھسیٹنے میں لگے ہوئے ہیں۔ ہمیں جن بڑے تخلیقی فنکاروں کا احترام کرنا چاہئے تھا ہم اُن کی بے عزّتیاں اور اُن کے مرتبہ و مقام کی نفی کرتے ہیں! حیرت بالائے حیرت یہ کہ نئی نسل نے "ادبی نشاۃ الثانیہ" بھی کر دکھائی۔ جدید ادب اپنے دَور سے قطعاً ہم رنگ و ہم آہنگ ہے۔

ہم عصر ادب میں بھی اُردو شعر و ادب کا نہایت اہم مقام ہے لیکن ہم نے کبھی اِس کا بھرپور جائزہ نہیں لیا۔ اگر ترقی پسند ادب کی عظمت و اہمیّت سے انکار انتہائی ذلالت ہے تو جدید ادب کی لائی ہوئی وُسعتوں، اُس کے نئے میلانات، لہجے کی تازگی، استعارہ سازی، علامت پسندی، شعورِ ذات، پُرانی اقدار سے بغاوت اور اُن کی شکست و ریخت کے گہرے احساس اور اُس کے اپنے مشینی و میکانکی دَور کے ردِ عمل کا عکّاس ہونے سے ابرام بھی کھُلی ہوئی جہالت ہے۔ نرم اور شریفانہ انداز میں یُوں کہہ لیجئے کہ علم و آگہی کے اُفق روشن ہونے کے باوجود اِن دونوں ادبی رُجحانات کا باہم دست و گریباں ہوتے رہنا، ضد اور ہٹ دھرمی کے سوا کچھ نہیں ہے۔ اُردو شعر و ادب کی تین سو سالہ تاریخ اُٹھا کر دیکھ لیجئے، ہر دَور میں ادب کا مزاج و مذاق و معیار بدلتا اور بلند ہوتا رہا ہے ـــــ تو پھر

یہ سب دشنام، واویلا، جُملے بازیاں اور ذاتیات پر حملے کیوں؟ شعر و ادب کی مُسلّمہ شخصیتوں کی عظمت سے انکار کس لئے؟ کیا پُورا ترقی پسند ادب کُوڑا کرکٹ ہے اور کیا تمام کا تمام جدید ادب گھاس پھُوس؟ ہندوستان کے ادبی حلقوں کا یہ مسخرا پن بالکل بند ہونا چاہئے۔ اِس خلیج کو ہمیشہ کیلئے پٹ جانا چاہئے، جو اِن دونوں رُجحانات کے حامیوں کے درمیان پیدا ہو گئی ہے۔ اُردو کے تمام ادیبوں، شاعروں اور ادب دوستوں کے دلوں میں (نظریات و رُجحانات کے اختلاف کے باوجود) اپنے ادب کی سربلندی کا زبردست احساس جاگ جانا چاہئے۔ اُردو کے بہترین تخلیقی ادب کو مُلکی اور غیر مُلکی زبانوں کے ادب میں مُمتاز مقام دلانے، بہتر سے بہتر تخلیقی ادب (نظم و نثر) پیدا کرنے، صالح، سنجیدہ اور مخلصانہ تنقیدی رویّہ اختیار کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ اُردو زبان اور اُس کا ادب دونوں لافانی اور لاثانی ہو سکتے ہیں۔ مگر اِس کا انحصار ہمارے ادبی رویّوں پر ہے۔ جذباتی، ہنگامی اور منفی اندازِ تحریر سے احتراز ضروری ہے۔ اُمید کہ اِن معروضات پر ہمارے ادیب بھرپور توجہ دیں گے اور ایک نیا مفاہمانہ **ادبی انقلاب** لائیں گے۔

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" کے چار سو صفحات میں عصری ادب کے جو جائزے اور نمونے پھیلے ہوئے ہیں، وہ بڑی قدر و قیمت کے حامل ہیں۔ ہم نے اِس نمبر کو دانستہ ہندوستان ہی کے ممتاز ادیبوں اور شاعروں تک محدود رکھا ہے۔ بطورِ حرفِ آخر اتنا اور عرض کرنا ہے کہ اصنافِ ادب اُردو میں جہاں غزل اور کہانی نے زبردست عروج حاصل کیا ہے، وہیں اِدھر کئی سال سے اُردو میں "بڑی نظمیہ شاعری" پیدا نہیں ہو رہی ہے۔ کچھ یُوں محسوس ہوتا ہے کہ اُردو کی نظمیہ شاعری زوال پذیر ہے۔ اِس کے اسباب و علل مختلف ہو سکتے ہیں۔ یہاں اِس احساس کی تفسیر و تفصیل کی تو گنجائش نہیں ہے۔ لیکن اِس مسئلہ کی طرف ہم بڑے نظم نگار شعرا کو دعوتِ غور و فکر ضرور دینا چاہتے ہیں۔ ہمارے نزدیک اِس زوال آمادگی کا بڑا سبب مستعمل اور مُروّجہ بحروں یا مختلف ہیئتوں سے انحراف کرکے صرف "نظمِ معریٰ" کا رُجحان ہے۔ ہر جذبہ، ہر خیال اور ہر موضوع الگ الگ ہیئت چاہتا ہے۔ بڑی نظمیہ شاعری کے اظہار کے سانچے بھی بڑے اور مختلف ہوتے ہیں (خاص طور پر اُردو میں) لسانی اور عروضی آہنگ آزاد نظموں میں ہوتے ہوئے بھی پُوری طرح نہیں اُبھرتا۔ خیال ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے اور جذبہ کمزور ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی فکری و موضوعی گہرائی کو بھی نقصان پہنچ جاتا ہے، بلکہ کوئی بڑا خیال اور تاثر بھی سُکڑ اور سمٹ کر رہ جاتا ہے۔

پھیلو کہ ہے پھیلاؤ میں گنجائشِ اظہار
سمٹے تو کہیں نقش بہ دیوار نہ ہو جاؤ!

والی بات ہے۔ کیوں نہ بڑے شعرا معریٰ نظموں کے ساتھ ساتھ مختلف ہیئتوں کی پابند نظمیں بھی لکھیں۔

شاعر۔ بمبئی

قلمکار

(بہ ترتیبِ مضامین)


ڈاکٹر محمد حسن


ڈاکٹر ابو محمد سحر


شمس الرحمٰن فاروقی


کرامت علی کرامت


ڈاکٹر سید حامد حسین


ڈاکٹر فضل امام رضوی


مالک رام


ڈاکٹر محمد انصاراللہ


ڈاکٹر گیان چند

شاعر۔ بمبئی



رشید حسن خاں



ڈاکٹر وحید اختر



ڈاکٹر عنوان چشتی



ڈاکٹر حامدی کاشمیری



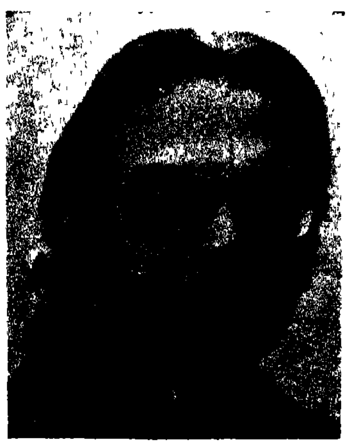
سردار جعفری



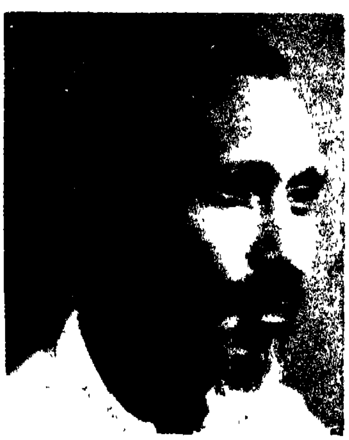
وامق جونپوری



خلیل الرحمٰن اعظمی



بلراج کومل



نازش پرتاپ گڈھی



حرمت الاکرام



شفیق فاطمہ شعریٰ



عزیز قیسی



قاضی سلیم



شہریار



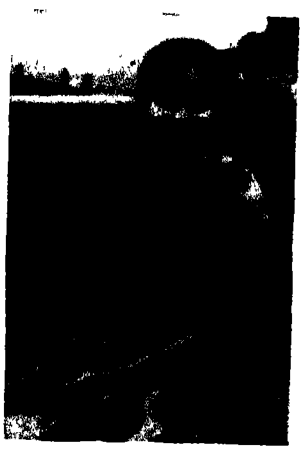
ساجدہ زیدی



مخمور سعیدی



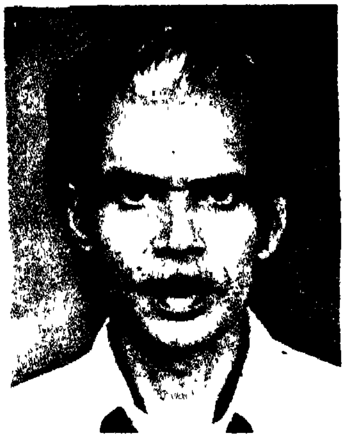
کمار پاشی



زاہدہ زیدی


ندا فاضلی


پریم وار برٹنی


بشر نواز


کرشن موہن


صادق


نصر قریشی


تنہا تماپوری


مہدی پرتاپگڑھی


ظہیر غازیپوری


عصمت چغتائی

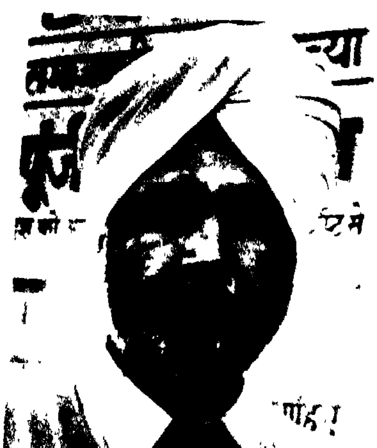

سیّد ضمیر حسن


آختر بستوی


جوگندر پال


جیلانی بانو


قاضی عبدالستّار

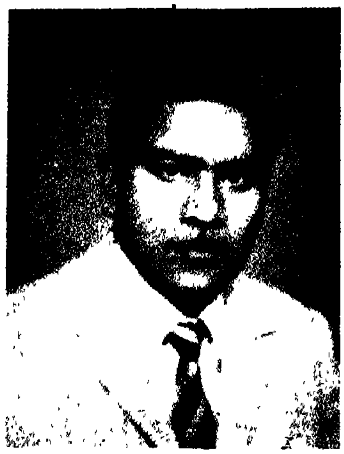

رتن سنگھ


اقبال متین


غیاث احمد گدی

ش ع ر - ببیٔ


آمنہ ابوالحسن

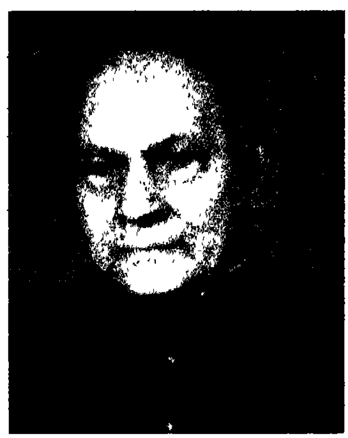

ابراھیم شفیق


رضوان احمد


حمید سہروردی


ڈاکٹر قمر رئیس


خواجہ عبدالغفور


کوثر چاند پوری


کنہیا لال کپور


مُجتبیٰ حُسین



احمد جمال پاشا



یوسف ناظم



نریندر لوتھر



شفیقہ فرحت



آغا رشید مرزا



مناظر عاشق ہرگانوی



انور صدیقی



ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید



نامی انصاری



جمیل مظہری



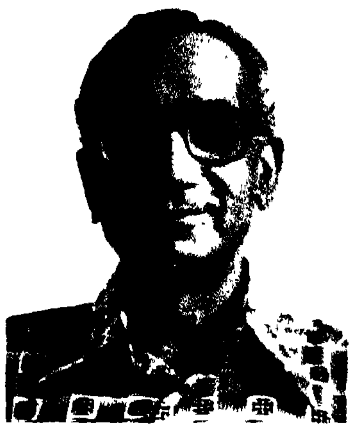
غلام ربانی تاباں



آل احمد سرور



اعجاز صدیقی



جگن ناتھ آزاد



شاذ تمکنت



حسن نعیم



مظہر امام



ضیا فتح آبادی



اختر سعید



لال چند پرارتھی چاند



راج نرائن راز



محسن زیدی



رونق دکنی



بشیر بدر



بانی



مظفر حنفی



فضیل جعفری


ساحر ہوشیارپوری


صغیر احمد صوفی


مصحف اقبال توصیفی


نشتر خانقاہی


اعزاز افضل


راہی قریشی


پرکاش فکری


حمید الماس


ممتاز راشد



علقمہ شبلی



آزاد گلاٹی



حکیم منظور



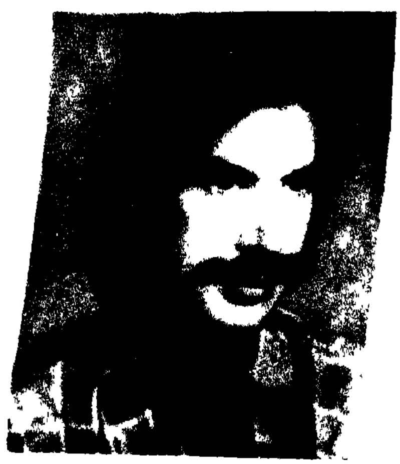
نوبہار صابر



رشید عبدالسمیع جلیل



رشی پٹیالوی



اجلال مجید



افتخار امام



پرویز رحمانی



کرشن مُراری



حبا رَیین



ڈاکٹر اخلاق اثر



ابراہیم یُوسف



انل ٹھکر



ڈاکٹر یُوسف سرمست



کشمیری لال ذاکر
شاعر۔ بمبئی



غیاث قریشی (مصوّر)

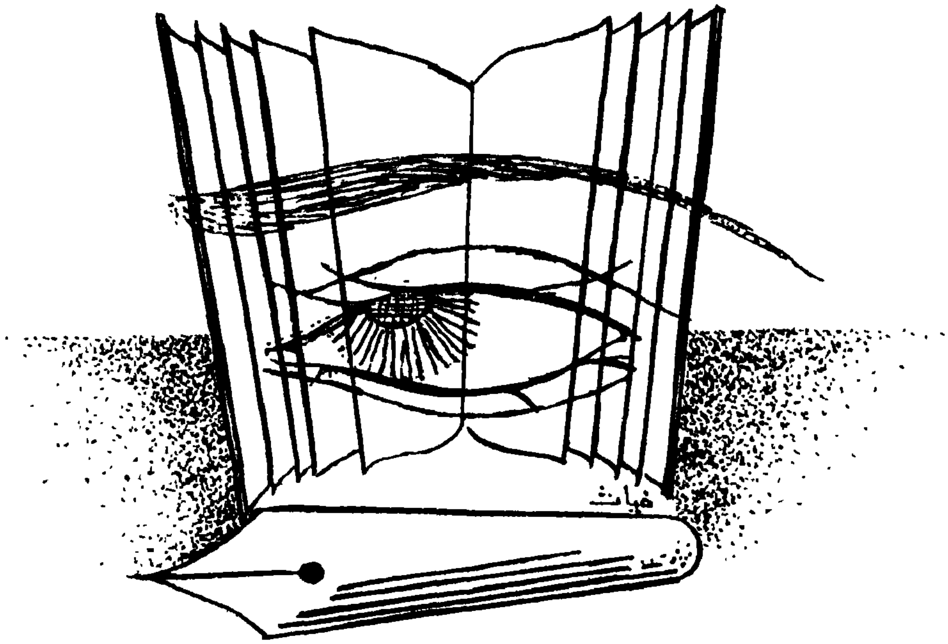


ناظر نُعمان صدّیقی (مہتمم شاعر)

With Best Compliments

From

A URDU LOVER
AND
WELL WISHER



ہم عصر اُردو اَدب و تنقید

○

ڈاکٹر محمد حسن

ڈاکٹر ابو محمد سحر

شمس الرّحمٰن فاروقی

کرامت علی کرامت

ڈاکٹر سیّد حامد حسین

ڈاکٹر فضلِ امام

○

ڈاکٹر محمد حسن
ڈی - ۷ ، موڈل ٹاؤن - دہلی - ۹

ہم عصر اردو تنقید

تنقید تخلیقی ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش ہے۔ معاصر تنقید میں یہ کوشش کئی جہتوں سے کی جا رہی ہے۔ تخلیقی فن پارہ ادبی روایت کا حصہ بھی ہوتا ہے اور عصری تجربے کا جزو بھی۔ اس کے پیرایۂ اظہار میں فن کی رمزیت اور خیال کی ندرت مل کر ایک دل کش آمیزے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ظاہر ہے سب سے پہلی کوشش تخلیقی فن پارے کا مفہوم سمجھنے اور اس کی کیفیت پہچاننے یا اس کی کیفیات کے تجزیے کی ہوتی ہے۔ پرانا انداز یہ تھا کہ زبان و بیان کی غلطیوں پر حرف زنی کی جائے اور اسلوب بیان اور پیرایۂ اظہار کا موازنہ مسلّم اساتذۂ فن کی تخلیقات سے کر لیا جائے اور اسی میزان پر ہم عصر ادب کو پرکھ لیا جائے۔ علم بیان و بدیع کے ماہرین نے اچھے ادب کی جو کسوٹیاں مقرر کی ہیں اُن پر ہر فن پارے کو کسا جائے۔ اس قسم کی تنقید میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ تنقید محض جزئی اور کسی قدر سرسری اور سطحی معاملات میں ایسی اُلجھ کر رہ جاتی ہے کہ ادب کے جمالیاتی اور فکری پہلوؤں پر توجہ نہیں ہو پاتی۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تنقید خواہ وہ کسی زاویے اور کسی مرتبے کی کیوں نہ ہو، زبان و بیان کی غلطیوں کو نظر انداز کر سکتی ہے۔ علم بیان و بدیع کے کم سے کم بُنیادی اصول سے روگردانی روا نہیں رکھی جا سکتی، لیکن عروض، بیان، معانی اور بدیع کے علوم کے اُصولوں پر پورا اترنا ہی اعلیٰ ادب کا معیار نہیں ہو سکتا اُس کے علاوہ بھی تو "ماورائے سخن بھی ہے اک بات" اور اس بات کو جمالیاتی کیف سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

جمالیاتی کیف کا تجزیہ مختلف نقاد مختلف طور طریقوں سے کرتے آئے ہیں لیکن ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی کیف دراصل ادب کے باطنی آہنگ یا توازن اور تناسب سے پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فن پارے کا حُسن اس کی باطنی ہیئت میں پوشیدہ ہوتا ہے اور یہ باطنی ہیئت جس قدر زیادہ متناسب، متوازن اور مختلف التّوع عناصر کے درمیان ایک نازک ہم آہنگی کا نتیجہ ہوگی اُسی قدر اُس فن پارے میں زیادہ دل کشی ہوگی۔ ہیئت پرستانہ تنقید کا کوئی ایک دبستان نہیں، اس طرزِ تنقید میں طرح طرح کے اسالیب موجود ہیں۔ بعض نقّادوں کا خیال ہے کہ ادب بھی محض آوازوں اور رنگوں کا مجموعہ ہے اور وہ اپنے صوتی آہنگ اور تلازموں کے ذریعے آوازوں کی نئی معنویت کی انتہائیں دریافت کرنے کا ذریعہ ہے۔ اس لئے ادب ہر قسم کی ترسیل و ابلاغ سے آزاد ہے بلکہ نئے قسم کی ترسیل و ابلاغ کی تلاش سے عبارت ہے۔ اس طرزِ فکر کے نقادوں کے نزدیک تنقید کا دائرہ ادب پارے کے متن تک محدود رہنا چاہیے اور متن کے علاوہ دوسرے مباحث اور مسایل تنقید کے دائرے میں شامل نہیں ہونے چاہئیں۔

یہ طرزِ تنقید زیادہ تر شاعری تک محدود ہے اور شاعری میں نظم کے بھی الفاظ، اصوات اور آہنگ تک، کیونکہ ان کے نزدیک نظم کا مطالعہ کرتے وقت نظم کے زمانے یا شاعر کے احوال و افکار یا اس کی شاعری کے فکری اور سماجی محرکات وغیرہ کا تذکرہ تنقید کے دائرے سے خارج ہے بلکہ تنقیدی مباحث صرف متن تک محدود رہنے چاہئیں۔ الفاظ کی صوتی ترتیب، آہنگ اُن کی رمزیت اور تلازمات اور ان سب سے مل کر بنتی ہوئی شعری ہیئت اور اس ہیئت سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیات پر ہی تنقید کو پوری توجہ مرکوز رکھنی چاہئے۔ اس طرزِ تنقید کی افادیت یہ ہے کہ اس کی مدد سے کم سے کم شاعری کے پیرایۂ اظہار اور الفاظ کے دروبست اور الفاظ اور تراکیب کے باہمی ترتیب و تعلّق کا نیا عرفان حاصل ہوتا ہے، لیکن اس طرزِ تنقید سے شاعری وسیع تر ادبی اور تہذیبی سیاق و سباق سے کٹ کر رہ جاتی ہے۔ یہ طرزِ تنقید ادبی پیرایۂ اظہار میں تبدیلیوں کا کوئی معقول جواب فراہم نہیں کرتا اور جہاں انفرادی نظموں یا ادب پاروں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتا ہے وہاں اِن انفرادی کاوشوں کے پیچھے

کا فرما وسیع تر تاریخی اور عمرانی عوامل کی نشان دہی سے قاصر رہتا ہے۔

اس کے بعد وہ تنقیدی کوشش ہیں جو ادب کو محض پیرایۂ اظہار یا الفاظ، اصوات اور الوان کی رنگ برنگی ترتیب سمجھنے کی بجائے یا اس کے ساتھ ساتھ ادب کو بعض اقدار اور خیالات کا مجموعہ جانتی ہے یہ خیالات اور اقدار پوری معاشرت اور تہذیب کے پروردہ ہوتے ہیں اور ان خیالات کے پیچھے سماجی عوامل، اقتصادی محرکات اور تہذیبی حالات کی دھوپ چھاؤں دیکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب کی تنقید کے رشتے تہذیب کے پیدا کردہ تصورات تک پھیل جاتے ہیں اور تنقید ادب اور زندگی کے درمیان ایک باشعور اور حساس مبصر کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ دراصل ادب کی رنگارنگی اور بوقلمونی کو پہچاننے کے لئے کئی طریق کار اور کئی رویے درکار ہیں۔ شاید ان رویوں کو مجموعی طور پر برتنے کے بعد ہی ادب کی تفہیم اور تجزیہ ممکن ہے۔ کچھ لوگ ادب کا رشتہ زندگی سے ملاتے ہیں، کچھ اسے تلمروما کر ادب کے اپنے آئین و ضوابط دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کچھ ادب کو محض خیال کے آئینے میں دیکھنا چاہتے ہیں تو کچھ اسے محض آوازوں یا رنگوں کی کرشمہ سازی جانتے ہیں۔ بہر حال آج ادب کو سمجھنے کی کوششیں کئی طرح سے ہو رہی ہیں، ان میں بعض کوششیں سنجیدہ ہیں، بعض غیر سنجیدہ، بعض تنقید کی اعلیٰ سطح تک پہنچتی ہیں، بعض محض رائے زنی بن کر رہ جاتی ہیں اور کچھ دیر گرمئ محفل کا سبب بن کر گمنامی میں ڈوب جاتی ہیں۔

سب سے پہلے شاید اُن قد آور شخصیتوں کا ذکر ضروری ہے جو عہد جدید کے تنقیدی مزاج کی تشکیل کرتی آئی ہیں، اُن میں کلیم الدّین احمد کا نام سرفہرست ہے جنہوں نے گو حال میں کوئی تنقیدی تصنیف شائع نہیں کی ہے مگر عملی تنقید چند سال پہلے شائع کر کے اردو تنقید کو نیا رخ دیا۔ اس سے قبل میرا جی نے "ادبی دنیا میں" "اس نظم میں" کے عنوان سے اس قسم کی عملی تنقید کا سلسلہ شروع کیا تھا لیکن کلیم الدین احمد نے اس کے دائرۂ بحث کو وسیع تر کیا اور مختلف شاعروں کی تخلیقات کو اصولی نقطۂ نظر سے جانچنے پرکھنے کی کوشش کی۔ کلیم الدّین احمد کی تنقید کافی حد تک شاعری میں (خواہ نظم یا غزل) ایک شعری ہیئت یا پیکر کی تلاش پر زور دیتی ہے۔ ان کا عام رویہ کلاسیکی معیاروں کو سند مان کر ادب کی پرکھ کے اُصول و ضوابط وضع کرتا ہے اور شعری تخلیق کی مرکزیت پر اصرار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ان کی تنقید شعری تخلیقات میں تجربے اور ندرت کی زیادہ ہمّت افزائی نہیں کرتی اور شعریت کا ایک مخصوص کلاسیکی تصوّر متعین کرنے کے بعد اس کے بے لاگ اور حکیمانہ اطلاق کو لازمی گردانتی ہے۔ وہ شاعری میں پختہ کاری، خلوص، جوش اور سنجیدگی" تلاش کرتے ہیں۔ نظم ہو یا غزل دونوں میں سڈول پن اور سجل پیکر تراشی کو اہم جانتے ہیں۔ "اپنی تلاش میں" وہ اپنے تنقیدی نظریے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "اس زمانے میں (اپنے دورِ شباب میں — م۔ ح) شاعری میں جو دلچسپی ہوتی ہے وہ زیادہ تر لفظی ہوتی ہے۔ لفظوں میں جادو سا محسوس ہوتا ہے جن میں ایک نامعلوم کشش ہوتی ہے جو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ نئے نئے الفاظ، نئی نئی بندشیں، نیا اسلوب، نیا تصوّرات سے تخیل مسحور ہو جاتا ہے اور انہیں اصل شاعری سمجھنے لگتا ہے۔ ایسا ہونا ... ناگزیر ہے اور برا بھی نہیں، آخر شعر لفظوں سے بنتا ہے اس لئے لفظوں سے دلچسپی ضروری ہے۔ البتہ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ دلچسپی صرف لفظی نہ رہ جائے اور یہ دلچسپی لفظی نہ تھی۔ حسرت، فانی، اصغر کی غزلیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ مجھے "کچھ اور" کی بھی تلاش تھی۔ یہ میں نہیں کہتا کہ اُس وقت میرا کوئی واضح تنقیدی شعور یا نقطۂ نظر جس کا نتیجہ اردو شاعری پر ایک نظر ہے لیکن کچھ شعور دھندلا سا سہی تھا لیکن کچھ تمیز مبہم سی سہی تھی۔"
>
> اپنی تلاش میں۔ صفحہ ۲۲۰

یہ صرف دورِ شباب ہی کا حال نہیں ہے۔ اس دور میں بھی کلیم الدّین احمد کی تنقید ربط اور تسلسل کو قدر اول گردانتی ہے۔ ان کے نزدیک شعری پیکر میں یونانی بت تراشوں کی تخلیق کا سا تناسب اور آہنگ ملنا چاہیئے اور یہ تناسب جتنے زیادہ اور جتنے مختلف النّوع اجزا سے ترتیب پائے اتنا ہی دلکش ہوگا تناسب اور آہنگ کے اس ضابطے کی تلاش میں اکثر وہ معمولی نظموں پر بھی اکتفا کر لیتے ہیں۔

رشید احمد صدّیقی تنقید کو ادب اور تہذیب کا رابطہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا مزاج بھی کلاسیکی ہے۔ جوشؔ اور فراقؔ تک بھی وہ خاصے تکلّف سے پہنچتے ہیں ورنہ ان کے تخیل کی تگ و تاز فارسی ادبیات کے اعلیٰ نمونوں سے ہوتی ہوئی اصغر اور جگر ہی تک آ کر ٹھہر جاتی ہے۔ ادب ان کے لئے تہذیب کی صالح قدروں کی دریافت اور ترسیل ہے۔ اس لحاظ سے ان کی تنقید میں احتجاجی ادب کے لئے گنجائش نہیں۔ وہ ادب کے تہذیبی آہنگ کے نقاد ہیں گو اُن کا زورِ بیان سرسید اور حالی کی سی اصلاحی تحریکوں پر صرف نہیں ہوتا لیکن ان کے نزدیک صالح شاعری صرف صالح سماج یا کم سے کم سماج

کے صالح حصے کے صالح افراد کے ذریعے ہی پرورش پا سکتی ہے۔ وہ لفظوں کی پکڑ یا منطقی یا فکری تسلسل کی اتنی پروا نہیں کرتے جتنی فن کے تہذیبی پہلو کی اور اسی لیے ان کی تنقید میں صرف ان کے احساس کی شدت، تہذیبی شعور کی پختگی اور کلاسیکی روایات کا احترام جھلکتا ہے بلکہ ایک ایسی فضا کی بازیافت کی کوشش ملتی ہے جو تہذیب اور شائستگی کے گمشدہ معیاروں کو پھر سے بحال کر سکے کہ ان کے نزدیک شاعری (اور ان کی تنقید تقریباً شاعری تک محدود ہے) انہیں معیاروں کی بازیافت ہے۔

اسی ضمن میں فراق گورکھپوری کی تنقیدوں کا ذکر آ گیا آ جائے گا۔ فراق صاحب نے "اردو کی عشقیہ شاعری" اور "اندازے" کے بعد تنقیدی مضامین بہت کم لکھے البتہ ان کے "من آنم" والے خطوط اور بعض تقاریر اور مکالمات میں تنقید کے بارے میں واضح اشارے ملتے ہیں۔ فراق ہمارے اُن چند شاعروں میں ہیں جنہوں نے اپنی تنقیدوں کے ذریعے اپنی شاعری کو تخلیقی عمل، اور اس کے معیار و محرکات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ فراق کے نزدیک شاعری کا بیان ان الفاظ میں بیان کیا جا سکتا ہے۔

"حقیقی شاعرانہ وجدان محض کائنات کے وجود کے احساس سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ اس وجود کے سچے علم اور اُسے سچی طرح سمجھنے سے پیدا ہوتا ہے۔" نقوش: ادب العالیہ نمبر ص ۳۶۱۔

یعنی فراق کے نزدیک حسیات کے ذریعے حاصل کردہ تجربات دراصل تاریخی تسلسل کے تحفظ کا ذریعہ ہیں اور یہ تاریخی تسلسل ایسا ہے جسے انہوں نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے کہ "ان شاعروں کی (قدیم دور کے شاعروں کی۔ م، ح) دنیا لینے سے ہمیں انکار ہے اور ان کے کارنامے کھو دینے سے بھی ہمیں انکار ہے"۔ فراق نے شاعری کو رچے ہوئے عالمی تجربے کے روپ میں دیکھا اور اسی اعتبار سے اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

پھر آل احمد سرور ہیں جنہوں نے اُردو تنقید کو مغربی طرز و آہنگ بخشا۔ آل احمد سرور نے تاثراتی اور سائنٹفک تنقید کے درمیان ایک توازن قائم کرنے کی کوشش کی اور اردو ادب میں ایک متوازن اور کہیں کہیں مذبذب تنقیدی لب و لہجہ رائج کیا، اُن کی تنقیدیں تنقیدِ متن کے حدود سے باہر نکل کر ایک وسیع تر آگہی تک پہنچیں کہ ان کے نزدیک تنقید کا منصب تخلیقی فن پارے کی تفہیم ہے محاکمہ نہیں گویا فن پارے کو اس کے اندرونی ضوابط و آئین کے مطابق ہی پرکھنا اور جانچنا ان کے خیال میں کافی ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں۔

"شاعر سے ہمارا مطالبہ صرف یہ ہوگا کہ وہ اپنی نظر سے وفادار ہو اب اس کی نظر ہمیں سوئے افلاک لے جائے یا دھرتی کے کرب اور اس دور کے انتشار کی طرف۔ اُسے اس کی آزادی ہے۔ اسی طرح اسے یہ بھی آزادی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں زبان کو جس طرح چاہے استعمال کرے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ شاعری کی زبان ہو۔ اس زبان میں روایت یا قواعد کا علم مفید ہوگا مگر حسبِ ضرورت اس سے آگے بھی جانا پڑے گا۔" (مسرت سے بصیرت تک ص ۸)۔

اس ادعا میں کئی قباحتیں ہیں۔ اول تو تنقید اپنی ترجیحات سے محروم ہو جاتی ہے اور اسی بنا پر سرور صاحب کے پڑھنے والے "یوں بھی اور یوں بھی" کی گومگو کا شکار رہتے ہیں اور قطعیت اور وضاحت کی کمی کے شاکی ہوتے ہیں۔ دوسرے اگر ہر فن پارے اور فن کار کو خود اُسکے قائم کردہ اصول ضوابط کی روشنی میں جانچا جائے (یا سمجھا جائے) تو ناسخ کسی طرح غالب اور اقبال سے کمتر نہ قرار پائیں گے اور مہمل سے مہمل شاعر کے کلام کو صحیفۂ الہام صرف اس لئے ماننا ہوگا کہ خود مصنف کا اپنے کلام کے بارے میں یہی خیال ہے۔ تیسری قباحت یہ ہے کہ اس کا تصفیہ کیونکر ہوگا کہ شاعر اپنی نظر سے وفادار ہے یا نہیں اور اس کی اپنی نظر میں کوئی دوسری نظر یا کسی دوسری نظر سے اکتساب تو شامل نہیں ہو گیا ہے اور کیا ایسا کرنا فن کا نقیض ہوگا پھر جبکہ شاعری کی زبان کو روایت یا قواعد سے آگے جانے کی کھلی آزادی ہے تو اس صورت میں "حسبِ ضرورت" کا فیصلہ نقاد کرے گا یا فن کار۔

احتشام حسین کے تنقیدی تصورات ہمیں دوسری سطح تک لے جاتے ہیں۔ احتشام صاحب کے نزدیک فن وسیع تر عمرانی زندگی کا حصہ ہے اور فن اور ادب میں ظاہر ہونے والا شعور بھی وسیع تر عصری آگہی سے وابستہ ہوتا ہے اور تنقید نگار فن پارے اور فن کار کو سمجھنے کے لئے اُس کے دور کے سماجی اور اقتصادی محرکات کو پہچاننے پر مجبور ہے۔ فن کار نہ صرف اپنے دَور کی حقیقتوں سے متاثر ہوتا ہے بلکہ کسی نہ کسی طرح وہ سماجی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو سے جڑا ہوا بھی ہوتا ہے اور شعوری یا غیر شعوری طور پر کمیٹڈ یا جانبدار بھی ہوتا ہے لہٰذا تنقید لازمی طور پر اقدار کا مطالعہ ہے اور یہ اقدار مختلف فن پاروں اور فن کاروں کے جذبات، افکار اور احساسات میں ایک تاریخی معنویت اور ترتیب پیدا کرتی ہیں، ادب بھی اسی کا ایک جزو ہے اور تنقید ادبی شہ پاروں میں کار فرما ان رشتوں کو بے نقاب کرتی

ہے اور ان کے شعور کو زیادہ واضح اور نمایاں کر دیتی ہے۔

(۲)

اُردو تنقید کی اس روایت میں ہم عصر تنقید پروان چڑھی۔

ہم عصر تنقید کے سامنے کئی مسائل تھے۔ ترقی پسند تنقید دور ایسے پر آ چکی تھی کہ اُسے آگے لے جانے کے لئے سماجی تاریخ کے جس گہرے مطالعے اور تجزیے اور اسی کے ساتھ ساتھ جس ٹھوس حکیمانہ شعور کی ضرورت تھی وہ دستیاب نہ تھا اور بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات صاف ذہنوں کو بھی دھندلا دیتے تھے اس کے پہلو بہ پہلو مارکسی تنقید نے گویا ہنوز اپنا سفر سنجیدگی سے شروع ہی نہیں کیا تھا۔ ترقی پسند تنقید کا سارا زور بیان صرف ادب اور سماج کے باہمی رشتے کو ثابت کرنے اور اس کا بار بار اعادہ کرنے پر صرف ہوا تھا۔ ادب کی طبقاتی بنیادوں کا تجزیہ ممتاز حسین کی بعض تنقیدوں کے علاوہ ناپید تھا۔ حالات کی پیچیدگی تجزیے کو اور مشکل بنا رہی تھی۔

اسی زمانے میں بعض اہم اور بنیادی تنقیدی مباحث اٹھے۔ جدیدیت پر علیگڈھ سے می نار کا افتتاح کرتے ہوئے آل احمد سرور نے جدیدیت کی تعریف "غیر مشروطیت" کی۔ مراد اس سے یہ تھی کہ ادب اور نظریے کا تعلق گمراہ کن ہے۔ نظریہ (جسے کبھی انہوں نے نظر سے تعبیر کیا تھا) اب گویا ادب کی راہ کا پتھر تھا اور ادیب کی ذہنی اڑان اور اُس کے احساس کے خلوص کی راہ روکتا تھا۔ چنانچہ سچا اور کھرا ادب وہی ہوگا جو غیر مشروط ہو، نظریاتی وابستگی سے دور ہو اور خود اپنی نظر اپنے احساس اور اپنی فکر پر انحصار کرتا ہو، اس سے ادب اور نظریے کی بحث نئے سرے سے اٹھ کھڑی ہوئی جسے جدید اصطلاح میں اب "کمٹ منٹ" سے تعبیر کیا جانے لگا۔

اس بحث نے کئی دلچسپ زاویے اختیار کئے۔ ایک رخ احتشام حسین اور عمیق حنفی کے درمیان اختلافی خطوط کے تبادلے میں ظاہر ہوا جو رسالہ شب خون، لکھنؤ کے صفحات پر شائع ہوئے۔ عمیق حنفی کو شاعری کے لئے ایسی آزادی پر اصرار تھا جو "غیر مشروط ہو"۔ دوسری طرف احتشام صاحب کا کہنا تھا کہ اس "غیر مشروطیت" کے پیچھے وہ انفرادی رویّے اور نظریے چھپے ہوتے ہیں جو ذرا غور سے پرکھے جائیں تو خود کسی نہ کسی طریقے سے جانبداری کا حصّہ ہوتے ہیں اور سماجی رشتوں سے بندھے ہوتے ہیں۔ اسی مسئلے کا دوسرا رُخ وہ تھا جو باقر مہدی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے درمیان زیر بحث آیا۔ خالص ادبیت کے پیرائے میں کمٹ منٹ کی تعریف یہ ٹھہری، ادیب کے لئے کمٹ منٹ یہ ہے کہ وہ اپنی زبان کے مسائل سے پوری طرح آگاہ ہو اور اس کا ایمان ہو کہ یہ بہت اہم ہیں اور یہ عزم ہو کہ وہ ان مسائل کو اسی کے دائرے میں رہ کر حل کرے گا۔"

جس پر باقر کا اعتراض یہ تھا کہ "ادب کی صرف جمالیاتی بحث بھی کی جائے تو بھی کمٹ منٹ سے بچنا خاصہ دشوار ہے۔" کمٹ منٹ کی اسی بحث نے ترقی پسند حلقے میں شدید ردعمل پیدا کئے اور سردار جعفری، ڈاکٹر سید محمد عقیل، ڈاکٹر قمر رئیس اور بعض دوسرے لکھنے والوں نے کمٹ منٹ کی بحث کو نئے سرے سے سمجھنے کی کوشش کی اور فرد اور سماج کے رشتوں کا نئے ڈھنگ سے سراغ لگانا چاہا اس کے نتیجے کے طور پر "عصری آگہی" کی نئی اصطلاح وجود میں آئی۔ جس سے مراد کوئی قطعی اور واضح نظریہ نہیں تھا بلکہ وہ تصوّرات تھے جو کسی ایک دور میں جاری و ساری ہوتے ہیں اور اس دور کے ذہنی اور جذباتی روّیوں کو اثر انداز کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل لکھتے ہیں:

ہو سکتا ہے کہ فرد اپنی ذہنی، جسمانی، طبعی اور سیاسی سوجھ بوجھ کے ساتھ ان حالات کو مختلف طریقوں پر محسوس کرے لیکن اس کی زندگی اور مسائل کا تعلق جماعتی زندگی کے اجتماعی مسائل سے الگ نہیں ہو سکتا۔ سماج اور قوم جس تاریخی اور سماجی دھارے میں اپنے مسائل کے ساتھ بہا کرتے ہیں، فرد بھی انہیں کے ساتھ شامل رہتا ہے۔"

"تنقید اور عصری آگہی" صفحہ ۱۶۲

اس سلسلے کے بعض اہم مباحث ڈاکٹر وحید اختر کے تنقیدی مضامین میں ملتے ہیں۔ اول تو ڈاکٹر وحید اختر کو اس پر اصرار ہے کہ "جدید شاعری ترقی پسند شاعری سے کیفیت کے لحاظ سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اسی تسلسل کا ہے، بلکہ ہم اس شاعری کو فنی تکمیل کی طرف ترقی پسندی کا اگلا قدم کہیں تو غلط نہ ہوگا" (فلسفہ اور ادبی تنقید۔ صفحہ ۲۱۹)۔ دوسرے اُن کے نزدیک "غیر مشروطیت" کے معنی سماجی ذمّہ داری سے انکار کے نہیں بلکہ:

" جدید شاعر مجموعی طور پر سماجی ذمے داری کا منکر نہیں بلکہ شعور کل تک اوپر سے لادا جاتا تھا اب اُن کے احساس

کا جزبن چکا ہے صرف کسی سیاسی پروگرام یا نعرے کو نظم کردینے سے ہی سماجی شعور ظاہر نہیں ہوتا۔"

فلسفہ اور ادبی تنقید صفحہ ۲۳۴

اسی بحث سے جُڑا ہوا مسئلہ ترسیل اور ابلاغ کا تھا۔ شاعر اور ادیب کے ذریعۂ اظہار میں ترسیل کا کیا مقام ہے ؟ کیا ہر اظہار لازمی طور پر ترسیل ہے ؟ اور اہمال اور ابہام میں اس ضمن میں کیا درجہ ہے ؟ شمس الرحمٰن فاروقی نے "نئے نام" کے دیباچے میں ترسیل کی ناکامی کو فن کار کی ناکامی کے بجائے عہدِ حاضر کی پیچیدہ اور پارہ پارہ زندگی کا نتیجہ قرار دیا اور اس نقطۂ نظر سے ہر ذہین قاری کا فریضہ ہے کہ وہ فن کار کے اپنے مخصوص لب و لہجہ، منفرد رمزیت اور اس کے شخصی پیرایۂ اظہار تک پہنچے۔ اس لحاظ سے ہر اظہار لازمی طور پر ترسیل قرار پاتا ہے اور کوئی شعر بھی دراصل مہمل یا مبہم نہیں ہوتا۔ صرف اس اہمال اور ابہام کے پیچھے کارفرما ذاتی Terms of Reference یا پیرایے کو سمجھنا ضروری ہے اور یہ ذمّے داری مصنّف کی نہیں، پڑھنے والوں کی ہے۔

اس مسئلے نے بھی ادبی تنقید میں مختلف رویّے پیدا کئے۔ ایک طرف وہ نقّاد تھے جو شاعری میں جذبے، شعور اور خیال کی اوّلیت ہی کے سرے سے قائل نہ تھے اور اس کی جگہ صرف طرزِ احساس کی ترتیبِ نو پر زور دیتے تھے جس میں شعر کے معنی اہم نہ تھے بلکہ اس کی کیفیت اہم تھی۔ دوسری طرف وہ نقّاد تھے جن کے نزدیک کیفیت معنی سے بے نیاز نہیں رہ سکتی اور کم سے کم ادب میں کیفیت کا معنی سے الگ رہ کر تصوّر نہیں کیا جاسکتا۔ اہم سوال یہ تھا کہ مروّجہ الفاظ اور ان کے عام معانی کے دائرے میں رہ کر تخلیقی فن کار کے اختیارات اور اجتہادات کی حدود کیا ہیں ؟ کیا وہ اپنے ذاتی اور نجی رموز و علایم بلکہ ایک نجی اور ذاتی زبان بنالینے کا حق رکھتا ہے اور اپنے قارئین سے یہ مطالبہ کرنے میں حق بجانب ہے کہ جو اس کی شاعری سمجھنا چاہے وہ اُس کی نجی زبان اور ذاتی علایم کی تفہیم کا حق ادا کرے۔

اس مسئلے کے گرد بھی گھمسان کا رن پڑا۔ اس کے موافق اور مخالف دلیلوں کا جائزہ لینے کا یہ محل نہیں۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ ان مسائل اور مباحث کے سلسلے میں دو مختلف نقاطِ نظر رکھنے والے نقادوں میں مناظرے اور مجادلے کی کیفیت معاصر تنقید میں اتنی نمایاں ہے کہ اس مناظرے نے دونوں مکاتیبِ فکر کے انتہائی پہلوؤں کو بڑی حد تک دبا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہیئت اور "خالص فن" کی بنیاد پر تنقید صرف اس وقت قابلِ اعتراض ٹھہرتی ہے جب وہ ادبی تفہیم کے سلسلے میں اپنے کو واحد طریقِ کار کے طور پر پیش کرتی ہے۔ یہی بات شاید ترقی پسند یا مارکسی تنقید کے سکّہ بند تصوّر کے بارے میں کہی جاسکتی ہے جو صرف عمرانی پس منظر یا کسی دور کے نظریات اور افکار کی بنیاد ہی پر تنقیدی فیصلے صادر کرتی ہو۔ یہ تضاد بڑی حد تک فرضی ہے اور ادبی تفہیم و تنقید شاید ان دونوں میں سے کسی طریقِ کار سے بھی یکسر بے نیاز نہیں ہوسکتی بلکہ ادبی تنقید کو اگر تخلیق کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرنا ہے تو اسے ان دونوں طریقِ کار کے علاوہ دوسرے کئی اور طریقِ کار بھی اپنانے ہوں گے۔ مثلاً تقابلی یا لسانیاتی طریقِ تنقید یا اسی قسم کے کئی اور طریقے مفید ہوں گے۔

اس بحث نے گرماگرم مناظراتی ادب پیدا کیا جس میں روشنی کم اور حرارت زیادہ تھی۔ لفظوں کے اُلٹ پھیر، پھبتی کی شوخی اور اندازِ بیان کے چٹخارے کی کمی نہ تھی جس کے بین السطور میں تنقیدی تصوّرات کی جھلکیاں بھی کہیں کہیں نظر آجاتی تھیں۔ (اور اس ضمن میں وارث علوی، محمود ہاشمی اور باقر مہدی کی تحریروں کا تذکرہ ضروری ہے) لیکن یہ قلق پھر بھی دل کو نہیں بھولتا کہ دونوں مکاتیبِ فکر میں سے کسی نے مُثبت انداز میں اپنے تنقیدی افکار کو نظریاتی بنیادوں پر سنجیدگی سے اور اپنے خیالات کو منضبط ڈھنگ سے پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ "خالص ادب" اگر کوئی مربوط اور مرتب نظامِ تنقید ہے تو اس کی ضرورت ہے کہ اردو ادب میں اس کے پورے نظامِ اقدار کو سنجیدگی اور وقار کے ساتھ پیش کیا جائے اور اُسے متضاد نظام ہائے اقدار سے محض ٹکراتے رہنے کے بجائے اس کے اصول و آئین اور تجزیے اور تفہیم کے معیار اور پیمانے وضع کرنے اور اس نظامِ تنقید کو پوری جامعیّت کے ساتھ متعارف کرانے کی طرف توجہ دی جائے۔

ظاہر ہے یہی بات ترقی پسند تنقید یا مارکسی تنقید کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے (یہاں دونوں اصطلاحوں کو مترادفات کے طور پر استعمال نہیں کیا جارہا ہے) ترقی پسند تنقید نے یہ کام تھوڑا بہت کیا ہے لیکن اس کی دسترس صرف اس خیال تک ہوتی ہے کہ ادب اور سماج کے درمیان ایک گہرا زیرِ زمین رشتہ ہے۔ مارکسی تنقید کو اس سے ایک قدم آگے بڑھنے کی ضرورت تھی۔ یعنی سماج چونکہ طبقوں میں بٹا ہوا ہے

شاعر۔ بمبئی

اس لئے ادب کو بھی طبقاتی بنیادوں کے ذریعے سے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے یا نہیں۔ سچ یہ ہے کہ پچھلے ۲۷ سال میں مارکسی نظریات کے بارے میں عالمی پیمانے پر نئے سرے سے غور و خوض کیا گیا ہے اور لاتعداد اہم اور قابلِ غور افکار و خیالات سامنے آئے ہیں جن کا براہِ راست اثر مارکسی تنقید پر پڑنا لازمی ہے۔ ان نئے افکار کی روشنی میں مارکسی تنقید کو اپنے تنقیدی رویّوں، طریقِ کار اور وسائل کا نئے سرے سے جائزہ لینا اور ان کی پھر سے وضاحت کرنا ضروری ہے۔

(۳)

ان مباحث اور مسائل کے پہلو بہ پہلو تنقیدی مضامین اور تصانیف کا ایک ایسا سلسلہ بھی تھا جس نے اس نظریاتی ہلچل کا زیادہ اثر قبول نہیں کیا اور زیادہ تر تقدّادبی سرمائے اور کبھی کبھار ہم عصر ادب کی تنقیدی چھان بین کرتا رہا۔ اس قسم کے نقادوں میں قابلِ ذکر نام ڈاکٹر یوسف حسین خاں کا ہے، جن کی دو مستقل تصانیف پچھلے چند برسوں میں شائع ہوئیں۔ 'غالب اور آہنگِ غالب' میں اُنہوں نے کسی قدر 'انتخابی' طریقِ تنقید روا رکھا ہے۔ پہلے غالب کی شخصیت کے عہد بہ عہد ارتقا کی مدد سے ان کے فکر و فن پر اثر انداز ہونے والے محرکات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ پھر اُن کے دور کے فکری تقاضوں کے تجزیے کی مدد سے اُن کے ذہنی ارتقا کی تصویر پیش کی گئی ہے، پھر ان کی تراکیب اور محاکاتی تاثر پاروں کی مدد سے اُن کے شعری آہنگ اور اسلوبیاتی خصوصیات تک رسائی حاصل کی گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ کوشش کئی حیثیتوں سے تشنہ ہے اور اسے ہم عصر تنقید میں مثالی درجہ حاصل نہیں ہے لیکن اس کو کیا کیجئے کہ ہم عصر تنقید میں ایسی مُسلسل پرداز اور ایسی مربوط اور مرتب تنقیدی کاوش موجود نہیں ہے۔

پھر ان کی دوسری تصنیف 'حافظ اور اقبال' ہے جس میں اُنہوں نے تقابلی تنقید کا اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ یوسف حسین خاں کی تنقید میں جمالیت پسندی کے عناصر واضح طور پر موجود ہیں۔ اُن کا خیال ہے:

" جمالیاتی تجربہ خالص تجربہ ہے جس میں ہر اُس عنصر کو الگ کر دیا جاتا ہے جو وہ خود نہیں ہے۔ اس میں وہ تخلیقی لمحے بھی آتے ہیں جن میں ابدیت کی نشان دہی ہوتی ہے۔ یہ زمان و مکاں سے ماورا اور خود اپنے تجربی کیف سے بھی ماورا ہوتے ہیں۔" صفحہ ۲۴

ظاہر ہے اسے دوسرے مکاتیبِ تنقید تسلیم نہیں کریں گے۔ پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ یوسف حسین خاں اپنی تنقید کو محض جمالیاتی تجربے تک محدود نہیں رکھتے، بلکہ ان نمائندہ خیالات اور تصوّرات کا بھی جائزہ لیتے اور تجزیہ کرتے ہیں جو شاعر کے کلام میں پائے جاتے ہیں اور کہیں کہیں اُن افکار و تصوّرات کے سماجی عوامل کے تذکرے سے بھی قطعی طور پر بے نیاز نہیں رہتے۔ 'حافظ اور اقبال' اُن کی پہلی تصنیف کے مقابلے میں کمزور ہے۔ انہیں حافظ اور اقبال دونوں عزیز ہیں اور اس تقابلی مطالعے میں در اصل اُنہوں نے اپنے تنقیدی شعور کی اُن اقدار کو بے نقاب کیا ہے جو ان دونوں شاعروں میں فکری تضاد کے باوجود سکون پاتا ہے اور عظمت تلاش کرتا ہے۔ دوسرا اہم نام اسلوب احمد انصاری کا ہے جن کی تنقیدی تحریروں میں تجزیاتی نظر اور ایک وسیع تر ادبی آگہی کے نشانات ملتے ہیں۔ 'غالب کے فن' پر اُن کا طویل مقالہ اور اقبال پر ان کے مضامین اس کا ثبوت ہیں۔ اسلوب احمد انصاری اُردو کے ادبی سرمایے کو عالمی ادب کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے اور پرکھتے ہیں اور مغربی تنقید کے اصول و ضوابط نے اُنہیں جو تجزیاتی شعور بخشا ہے اُسے کام میں لاتے ہیں۔ اس اعتبار سے انکی تنقیدوں میں دلکش توازن اور علمی وقار قائم رہتا ہے۔

پھر سردار جعفری ہیں جنہوں نے کبیر، میر اور غالب کے انتخابات پر اپنے دلکش اور خیال آفریں دیباچوں کی مدد سے اپنا نیا تنقیدی لب و لہجہ پا لیا ہے۔ سردار جعفری ماضی کے کلاسیکی سرمائے سے گہرا شغف اور شعور رکھتے ہیں اور اسی کی روشنی میں شاعری کو پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاعری ان کے نزدیک محض جمالیاتی کیفیت نہیں ہے بلکہ پورے تہذیبی شعور کا حصّہ ہے اور اسے اسی تہذیبی وحدت کے پس منظر میں سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اقبال پر ان کے مضامین اسی تہذیبی وحدت کی روشنی میں شاعر کے مطالعے کی کوششیں ہیں۔ ان سبھی مضامین میں شاعری کو خیالات اور افکار ہی کے آئینے میں دیکھا گیا ہے اور ان کے سلسلے وسیع تر تہذیبی پس منظر سے جوڑے گئے ہیں۔ مثلاً 'پیغمبرانِ سخن' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"آج جبکہ ہندوستان کے بعض حلقے تنگ نظری کا ثبوت دے رہے ہیں اور ایک محدود تہذیبی تصوّر کو فروغ

دینے کی فکر میں ہیں تو قومیت کے ایک صالح تصوّر پر اصرار کرنے کے لئے جس کے اندر ہندوستان کے مزاج کی وسعت ہو، یہ ضروری ہے کہ ایک طرف موجودہ مغربی سائنس سے استفادہ کیا جائے اور دوسری طرف اپنے ملک اور قوم کی وسیع القلبی کی روایتوں کو یاد رکھا جائے۔ جدید عہد کی سیاسی انقلابی تحریکوں کو مزید تقویت حاصل کرنے کے لئے قرونِ وسطیٰ کی انقلابی فکر سے رشتہ جوڑنا چاہیئے۔ اس منزل میں صوفیوں اور بھگتوں کی روایتوں کے ساتھ ساتھ کبیرؔ، میرؔ اور غالبؔ ہمارے لئے اہم ہیں۔"

صفحہ ۹

ہماری شاعری کے تہذیبی مطالعے کے سلسلے میں سردار کی یہ کوششیں لائقِ ستائش ہیں۔

اس دور میں جن چند تنقید نگاروں نے جدید اور قدیم ادب کے مسائل پر سنجیدگی اور تسلسل کے ساتھ لکھا ہے اُن میں ڈاکٹر وحید اخترؔ، ڈاکٹر قمر رئیسؔ اور ڈاکٹر سید محمد عقیلؔ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ وحید اخترؔ کے نزدیک تنقید نگاری کے دو رُخ تھے۔ ایک عہدِ حاضر کے فنی اور فکری رویّوں کو تخلیقی فن کار کے نقطۂ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش تھی جس میں تنقید نگار کی حیثیت کسی قدر ضمنی تھی اور تخلیقی فن کار کو اولیت حاصل تھی۔ جدید ادب پر ان کے مضامین میں اُن کی یہ حیثیت نمایاں ہے، دوسرے وہ مضامین ہیں جن میں انہوں نے قدیم اور جدید شعری ادب کے فکری آہنگ کو سمجھنے کی کوشش کی اور مختلف فن کاروں کے شعری مزاج کے اجزائے ترکیبی تلاش کیے ہیں۔ 'مخدوم محی الدین' پر اُن کا تازہ اور طویل مقالہ اُن کی تنقیدی کاوشوں میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے جس میں مخدومؔ کی شخصیت، دَور اور فکری اور فنی وراثت کی مدد سے مخدوم شناسی کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔

ڈاکٹر سید محمد عقیل کی دو تنقیدی تصانیف حال ہی میں شائع ہوئیں۔ "اُردو میں علامت نگاری" میں دراصل نئے دَور کی اُلجھی ہوئی رمزیت کا مطالعہ کیا گیا ہے اور ان تصوّرات کی جڑیں مغربی ادب میں بھی تلاش کی گئی ہیں۔ علامت نگاری کے صالح اور غیر صالح استعمال اور ان کے سماجی اور تہذیبی عوامل و محرکات سے بحث کر کے سید محمد عقیل نے یہ ثابت کیا ہے کہ اہمال اور ابہام کے پردے میں بھی سماجی طور پر جانبدار عناصر کارفرما ہوتے ہیں اور خالص جمالیات بھی خالص نہیں ہوتی بلکہ جانے پہچانے فکری اور جذباتی رویّوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ دوسری تصانیف مختلف تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے لیکن یہاں بھی یہی تصور کارفرما ہے کہ ادب کا مطالعہ دانشِ عصر کی وحدت کی روشنی میں کیا جانا چاہیئے۔ سیّد محمد عقیل کی نظر جدید مغربی تحریکات اور خصوصاً جدید انگریزی ادب کے میلانات پر ہے اور انہی کی اثر پذیری وہ ہمعصر ادب میں بھی دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس نے ادھر کم لکھا لیکن انہوں نے اپنے کو افسانوی ادب کی تنقید کے لئے بڑی حد تک وقف کر لیا ہے۔ ان کی نگارشات میں بھی تخلیقی فن پاروں کو تاریخی تسلسل اور سماجی متعلقات کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش ملتی ہے۔ قمر رئیس نے اپنے مضامین میں افسانے اور ناول کے محرکات کو وسیع تر عمرانی محرکات کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی اور عصرِ حاضر کی اُلجھی ہوئی فکری اور جذباتی سرگذشت کو افسانوی ادب کے آئینے میں پہچانا۔

تنقید کے سلسلے میں ظ۔ انصاری کے مضامین اور کتابوں کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ ظ کی غالب شناسی اس اعتبار سے اہم ہے کہ انہوں نے غالب پر سبھی تنقیدی رایوں کا مطالعہ کرنے کے بعد آزادانہ غالبؔ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش بھی کسی حد تک انتخابی ہے۔ وہ تاریخ اور تہذیب سے بے نیاز نہیں ہوتے اور جمالیاتی کیف یا اسلوبیاتی لطف سے بھی دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔ شخصیت، دَور اور فن تینوں کے مطالعے سے شاعر کی تفہیم کی کوشش کرتے ہیں۔ امیر خسرو اور جاں نثار اختر پر اُن کے مضامین میں بھی یہی اسلوب نمایاں ہے۔ 'چیخوف' اور 'پشکن' پر مختصر تنقیدی کتابچوں کے ذریعے انہوں نے اردو کو آفاقی ادب سے بہتر طور پر متعارف کرانے کا سلسلہ بھی جاری رکھا ہے۔

اس کے علاوہ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن ہیں جنہوں نے جمالیات کے آئینے میں مختلف فن کاروں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ 'غالب کی جمالیات' اس سلسلے کا پہلا قدم تھی۔ اقبالؔ پر ان کے مضامین میں بھی یہی کوشش موجود ہے کہ شاعر کو اُس کے خیالات اور تصوّرات کی مدد سے بھی سمجھا جائے اور پھر ان خیالات اور تصوّرات میں جو باہمی ربط ہے اُسے شاعر کے پیرایۂ بیان میں نمایاں ہونے والے ربط سے مربوط کر کے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مقالات اور دیباچوں میں برابر

ادب کی ایک خالص ادبی یا ہیئتی تنقید پر زور دیا۔

پھر وارث علوی ہیں جن کے بھرپور مضامین میں فقرہ بازی اور پھبتیوں کے علاوہ ادب اور اس کی تنقید کے بارے میں خیال انگیز باتیں بھی مل جاتی ہیں۔ لیکن اس مکتبۂ خیال کی شاید سب سے سنبھلی ہوئی اور متوازن تنقیدیں فضیل جعفری کے قلم کی مرہونِ منت ہیں جن کے ہاں قدیم روایات کا شعور بھی موجود ہے اور جدیدیت کے نئے طرزِ تنقید کی کاٹ بھی۔

اسی سلسلے میں ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضامین کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ ذہنی طور پر گو خلیل الرحمٰن اعظمی نے خود کو ہیئتی تنقید کے گروہ سے ہم آہنگ کرایا لیکن وہ دراصل اُن کے ابہام اور فلسفہ طرازی سے اتنے متفق اور مرعوب نہیں جتنے اُن کی شاعری میں ندرتِ احساس کے جویا اور ان کے اظہار بیان کی تازگی کے متمنّی اور قدرداں ہیں۔ اسی ضمن میں بعض دوسرے تنقید نگاروں نے جدید ادب کے رمزیاتی پہلوؤں کو علمی تنقید کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کی اور صوتی آہنگ کی ترتیب کے تجزیے سے لسانیاتی تنقید کی داغ بیل ڈالنے کی کوشش کی۔ بعض نے ہیئت کو فکر اور خیال پر اوّلیت دی لیکن ان کے مضامین میں "غیر مشروطیت" کی اصطلاح "تخلیقی حسّیت" کے نئے پیرائے میں جلوہ گر ہوئی۔ ان کی تنقید دراصل الفاظ اور احساس کے توسیعی امکانات پر زور دیتی ہے۔ کہ یہی ان کے نزدیک شاعری کا حقیقی منصب ہے۔

علی جواد زیدی نے اپنے تنقیدی مضامین کو زیادہ تر قدیم ادب سے متعلق رکھا اور نئی تحقیق کی روشنی میں قدیم ادب کی تاریخ اور مشاہیر کی درجہ بندی اور ان کے مقام کے تعین کے سلسلے میں قابلِ ذکر کام کیا۔ "دو ادبی اسکول" میں انہوں نے دہلی اور لکھنؤ کی دبستانوں کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم کر کے غور و فکر کے نئے پہلو پیش کئے۔ اسی طرح نعتیہ شاعری یا اردو قصیدہ نگاری اور اس قسم کے متعدد موضوعات کو اپنایا جو ابھی تک تنقید سے انصاف حاصل نہیں کر سکے تھے۔ اس سلسلے میں تاریخ ادب کی تدوین پر ان کا مقالہ نہایت اہم ہے جس میں تاریخ ادب کے بعض مفروضات کی حقیقت واضح کی گئی ہے اور تاریخ ادب کی تدوین کے بعض اہم ضروریات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

(۵)

اس ہمعصر تنقیدی سرمایے میں یہ کمی پھر بھی کھٹکتی ہے کہ عام طور پر اس کا سارا زورِ بیان شاعری ہی پر صرف ہوا ہے۔ شعری سرمایے کی اہمیّت سے انکار ممکن نہیں لیکن نثر کے مزاج کو پہچاننے اور افسانوی ادب پر تنقیدی نظر ڈالنے کا کام کچھ کم اہم نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ہماری تنقید پوری ادبی اکائی کا ہنوز احاطہ نہیں کر پائی ہے اور نتیجے کے طور پر صرف شاعری ہی میں اُلجھ کر رہ گئی ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس کی بعض تحریروں کو چھوڑ کر اردو تنقید میں افسانے کا ذکر شاذ ہی ملے گا۔ ممکن ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ نثر حکیمانہ مزاج اور سائنٹفک طرزِ فکر سے قریب تر ہے اور یہ دونوں لہجے ہنوز ہماری تہذیب کا جزو نہیں بنے ہیں، اجنبی اجنبی سے ہیں اس لئے نثر کو ابھی تک ہم اپنے سے اتنا قریب محسوس نہیں کرتے کہ اُسے شاعری کی طرح آنکھ کا نور اور دل کا سرور بنا سکیں اور اسے جمالیاتی اظہار کا موثر وسیلہ تسلیم کر سکیں۔ بہرحال یہ ایک ایسی کمی ہے جس کا مداوا ضروری ہے۔

یہی حال نظریاتی تنقید کا بھی ہے۔ ہمعصر تنقید غزل کے اشعار کی طرح مضامین میں بکھری ہوئی ہے اور ان میں ریزہ خیالی موجود ہے۔ تنقید کے بنیادی نظریات پر بہت کچھ کام عالمی سطح پر ہوا ہے لیکن اس کی گونج اُردو میں بہت کم سنائی دیتی ہے۔ تنقیدی نظریات، تصوّرات اور طریقِ کار پر بھی اساسی کام کی کمی ہے۔ تنقید کی تاریخ کے سلسلے میں بھی ڈاکٹر شارب ردولوی کی "جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات" (دوسرا اڈیشن مطبوعہ ۱۹۷۶ء) ہی ابھی تک شاید اس موضوع پر تنہا کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ بہت کچھ اضافے کی وجہ سے عہدِ حاضر کے متعدد اصول و نظریات اس تاریخ میں شامل ہیں لیکن ان پر الگ سے مستقل تصانیف کی ضرورت ہے۔ گو یہ کتاب اُردو تنقید کی بڑی کمی کو پورا کرتی ہے تاہم ابھی تک عالمی تنقید کے اہم تصورات تک۔ اُردو والوں کے لئے اجنبی ہیں مثلاً تعاملی تنقید یا تنقیدِ افکار یا تشکیلی تنقید کی روایت۔

ہمعصر تنقید سے مناسب سنجیدگی اور توازن کی کمی کا شکوہ کیا جا سکتا ہے۔ تنقید رائے زنی اور مناظرہ بازی یا پگڑی اچھالنے اور اشتہار بازی کرنے کے فن سے خطرناک حد تک قریب ہوتی نظر آتی ہے۔ اس میں کچھ ریڈیو کی تقریروں اور رسالوں کی مضمون طلبی کا بھی حصّہ ہے کہ تنقید ایک سنجیدہ علمی طور پر مرتب فکر کے بجائے انشائیہ کا سا ہلکا پھلکا انداز اور پھبتی اور ضلع جگت کا پیرایہ بھی اختیار کرنے لگتی ہے۔ آج تک اُردو تنقید مغرب اور مشرق کے تنقیدی سرمائے کے بنیادی

(باقی صفحہ ۴۹ پر دیکھئے)

ڈاکٹر ابو محمد سحر
۳۹ - مالویہ نگر - بھوپال - ۳

اُردو ادب کے جدید رُجحانات

اُردو ادب کے جدید رجحانات کے کسی اصولی جائزے کے لیے ہمیں سب سے پہلے جدید کے مفہوم کا تعین کرنا پڑے گا۔ جدید کا ایک تو زمانی مفہوم ہے جس کے مطابق ہر گذرے ہوئے زمانے کے بعد آنے والا زمانہ جدید ہے اور چونکہ وقت کا تسلسل رُک نہیں سکتا اس لئے ہر جدید کا مقدّر یہی ہے کہ وہ قدیم ہو جائے اور دوسرے جدید کے لئے جگہ خالی کر دے۔ جدید کے دوسرے مفہوم کا تعلق سیاسی، سماجی اور اخلاقی اکتسابات اور ذہنی روّیوں سے ہے۔ یہ مفہوم اگرچہ زمانی تسلسل سے پُوری طرح بے نیاز نہیں رہ سکتا لیکن اس کی جبریت کا اس حد تک شکار نہیں کہ محض مرورِ ایّام کے ساتھ اس کی نوعیت بدل جائے تاہم مذکورہ اکتسابات اور ذہنی رویوں میں ندرت کی کارفرمائی یہاں بھی جدید کو قدیم میں بدل دیتی ہے اور جدید تر کے لئے راہ ہموار کر دیتی ہے۔ لیکن زندگی کے اس عام اصولِ ارتقا کو صدیوں کی انسانی تاریخ نے ایک خاص مفہوم کا تابع کر دیا ہے۔ سیاسی، سماجی اور اخلاقی اکتسابات اور ذہنی روّیوں میں نُمایاں تبدیلیوں کے پیشِ نظر تاریخ ایک مدّت سے تین بڑے اَدوار یعنی دَورِ قدیم، دورِ متوسط اور دورِ جدید میں منقسم ہے۔ تاریخ کی اس تقسیمِ اَدوار کے مطابق بہت سی ایسی باتیں جو کبھی جدید تھیں اب دورِ قدیم یا ازمنۂ وسطیٰ کی آئینہ دار ہیں اور جدید صرف وہ باتیں ہیں جو دورِ جدید کے مخصوص اکتسابات اور ذہنی روّیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ چنانچہ جدید کا مطالعہ کسی ملک کی تاریخ کے دورِ جدید کے حدود ہی میں کیا جا سکتا ہے۔

یورپی ممالک کی تاریخ میں دورِ جدید کی ابتدا ۱۴۷۵ء سے مانی جاتی ہے۔ ہندوستان کی تاریخ میں اس کا آغاز اس کے کم و بیش تین سو برس کے بعد انگریزوں کے اثر و رسوخ کی بدولت ہوا۔ اردو ادب میں قدیم و جدید کی تفریق اسی [illegible] دور میں رونما ہوئی۔ سب سے پہلے اس کا اثر نثر پر پڑا۔ فورٹ ولیم کالج، [illegible] زیرِ اہتمام اردو کے بعض مصنفین نے قصّے کہانی کی کتابوں میں سادہ اور سلیس طرزِ تحریر کو جس طرح اپنایا وہ اس کی مثال ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد قدیم و جدید کی تفریق نے نظم و نثر دونوں میں ایک واضح اور ہمہ گیر شکل اختیار کی۔ اُردو ادب کو جدید کا جو تصوّر اُس وقت ملا وہ بڑی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ بعض دوسرے اثرات کے باوجود جدید اُردو ادب کا ارتقا اُسی کے عمل اور ردِّ عمل کی داستان ہے اور اردو ادب کے جدید رُجحانات کا کوئی معنی خیز مطالعہ اس کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جا سکتا۔

قدیم اردو ادب کے مرکزی رجحانات تخیل آفرینی اور مثالیت پسندی تھے۔ ادب تفنّنِ طبع کا ذریعہ تھا۔ شاعری آسودگیٔ ذوق، دکھ درد کے بیان، معنی آفرینی اور حسنِ بیان کے مظاہرے کا وسیلہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدیم ادب خصوصاً قدیم شاعری اصلیت و واقعیت سے عاری تھی یا بالواسطہ کوئی سماجی مقصد انجام نہیں دیتی تھی لیکن اس میں بالعموم اصلیت و واقعیت کا ایک مثالی رُوپ پیش کیا جاتا تھا۔ سماجی مقصد یا تو غیر شعوری تھا یا اس کی لَے اتنی دھیمی اور مدھم تھی کہ اسے کوئی خاص اہمیت نہیں دی جا سکتی تھی۔ موضوعات و مضامین اور زبان کا دائرہ محدود تھا اور ادب روایتی اور جامد تصوّرات میں جکڑا ہوا تھا۔ ممتاز شعرا کے لب و لہجہ کی انفرادیت، دبستانوں کی تشکیل، ادبی مراکز کی گہما گہمی یا کسی صنفِ سُخن کی جولانی وقتاً فوقتاً ندرت و تنوّع کا احساس ضرور دلاتی تھی لیکن یہ احساس ادبی رجحانات میں کسی بُنیادی تبدیلی کا پیغام نہیں سناتا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ زندگی میں تبدیلی کی رفتار بہت سست تھی اور سیاسی نظام میں کسی بنیادی تغیّر کا کہیں دُور تک پتہ نہ تھا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ایک مختلف سیاسی نظام کے تسلّط نے نہ صرف زندگی میں بُنیادی تبدیلیوں کے لئے ناگزیر فضا پیدا کی بلکہ تبدیلی کی رفتار بھی تیز کر دی۔ بغاوت کے تلخ نتائج، بدلے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات اور مغربی خیالات کی پرچھائیں نے ملک کے دانشوروں پر تجربہ، علم اور شعور کے جو نئے دروازے کھول دیئے

تھے۔ انھوں نے ادب کی دنیا میں بھی ایک انقلاب برپا کر دیا۔ خیال کی مادی حیثیت کے ادراک، ادب اور زندگی کے تعلق نیز اس کی افادیت کے شعور نے ایک نیا نقطۂ نظر پیدا کیا جس نے روایتی نقطۂ نظر کو پس پشت ڈال دیا۔ ادب کی بُنیاد تخیُل آفرینی، مثالیت پسندی اور تفنّنِ طبع وغیرہ کے بجائے حقیقت نگاری اور افادیت پر رکھی گئی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے بعض ممتاز ادیبوں میں سے کسی نے اردو ادب میں اس انقلاب کی بنیاد ڈالی اور کسی نے اس کو لبیک کہا۔ اگر شاعری سے مثال لی جائے تو اس تحریک کی کامیابی میں سب سے نمایاں حصّہ حالؔی کا نظر آئے گا اور آگے چل کر اس کے بے مثل فروغ کی مثالیں چکبستؔ اور اقبالؔ میں دکھائی دیں گی۔ قومی شعور اور بیداری کی نت نئی لہروں اور شاعری کی اس جدید تحریک نے ایک دوسرے کو قوت و توانائی عطا کرنے میں باہمی امداد کا حق ادا کر دیا۔ اقبالؔ نے اپنے فلسفیانہ افکار، بین الاقوامی شعور اور فنّی بلندی سے ایک پیغمبرانہ اور آفاقی لہجہ دینے میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی۔ رفتہ رفتہ اگر ایک طرف حقیقت نگاری کے رجحان میں وسعت پیدا ہوئی تو دوسری طرف افادیت کے رجحان کے خلاف رِدّ عمل ہوا اور اردو شاعری بلکہ اردو ادب میں عام طور پر سماجی حقیقت نگاری اور رُومانیت کے رجحانات فروغ پانے لگے۔ اول الذکر کے زیر اثر عوام کی زندگی کی تصویریں اور مسائل ان کی فلاح و بہبود کے نقطۂ نظر سے پیش کئے جانے لگے اور موخرالذکر کے تحت عشق و محبت اور کائنات و مظاہر کائنات سے انسان کی دوسری وابستگیوں کو ایک نئی اور پُراسرار معنویت کے ساتھ بیان کیا جانے لگا۔ اگرچہ نظم و نثر میں ان دونوں رجحانات کے الگ الگ علمبردار بھی ہوئے لیکن سماجی حقیقت نگاری اور رُومانیت کو ایک دوسرے کی ضد نہیں سمجھا گیا۔ اُس دور کے اکثر رومانی ادیب اپنی دوسری تحریروں میں سماجی نقطۂ نظر کو قبول کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں سے کچھ کے یہاں تو یہ رجحانات دو متوازی دھاروں کی طرح بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اقبالؔ نے انقلاب روس کے بعد خاصی بے ساختگی سے سرمایہ و محنت کی کشمکش میں مارکسی نظریات کا اثر قبول کیا تھا لیکن وہ اپنے اسلامی رجحان کو ترک نہ کر سکے تھے۔ پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کا وسیع تر راستہ حبّ الوطنی اور قومی بیداری کے پس منظر میں اپنایا تھا لیکن یہ پس منظر بجائے خود بہت جلد مارکسی خیالات اور عالمی اشتراکی تحریکوں سے کسی نہ کسی حد تک متاثر ہوا۔ جوشؔ اور ان کے ہمعصروں کی قومی شاعری کا بھی یہی پس منظر تھا۔

اس کے بعد سماجی حقیقت نگاری اپنے منطقی نتیجے یعنی مارکسی مفہوم تک پہنچی۔ اُدھر کچھ نئے ادیبوں نے جو بنیادی طور پر انفرادی طرزِ فکر کے مالک تھے سماج اور فرد کے مسائل کو فرائڈ کے جنسی نظریات کی روشنی میں دیکھنا شروع کیا۔ کچھ عرصے تک اسے بھی ترقی پسندی سمجھا گیا لیکن آخرکار دونوں میں تفریق لازمی ہو گئی۔ ایسا ادب جو مارکسی حقیقت نگاری کا آئینہ دار تھا ترقی پسند قرار دیا گیا۔ اور اس سے مختلف ادب کو نئے ادب کے نام سے موسوم کیا گیا۔

اُردو میں نئے ادب کا رجحان ترقی پسندی کے سلسلے میں اُبھرا تھا۔ اس کے مختلف خط و خال بظاہر فرائڈ کی تحلیل نفسی کے زیر اثر نمایاں ہوئے لیکن اس نے فلسفۂ وجودیت اور مغرب کے بعض انفرادیت پسند اور علامت نگار ادیبوں سے بھی اثر قبول کیا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم مرحوم نے اس رجحان کے تحت فروغ پانے والی انفرادیت پسندی، نراجی ذہنیت، جنسی عیّاشی یا دماغی رُومان پسندی اور ابہام پسندی کا تجزیہ کرتے ہوئے اب سے کوئی پچیس برس پہلے لکھا تھا:

> " یہ کیفیت صرف ہندوستان یا پاکستان کے نوجوان ادیبوں میں نہیں پائی جاتی بلکہ یورپ کے بیشتر ملکوں میں پیدا ہو چکی ہے ..... یہاں کے شاعروں اور ادیبوں کو ایلیٹ، آڈن، ایزرا پاؤنڈ، جیمس جوائس، کافکا یا سارتر کا اسلوب اس لئے پسند آتا ہے کہ ان کے خیالات اور جذبات میں بھی وہی ہیجان پیدا ہوتا ہے ..... اس قسم کے ادب میں بھی وہی فراریت پائی جاتی ہے جیسی رجعت پسند اور قدامت پرست شاعروں کے کلام میں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ وہ لوگ ماضی کے بوسیدہ قلعوں میں پناہ ڈھونڈتے ہیں اور یہ لوگ خوشنما ذہنی داخلیت کے میناروں میں جو اُن کے خیال میں ماضی، حال اور استقبال کی قید سے آزاد ہیں، اگرچہ دونوں گروہوں کے رُخ متضاد سمتوں میں دکھائی دیتے ہیں لیکن زندگی کی حقیقتوں کے بارے میں دونوں کا انداز ایک ہی جیسا ہے۔ یہ لوگ بظاہر عینیت کے مخالف معلوم ہوتے ہیں اور ہر بُت کو ڈھانا چاہتے ہیں لیکن دنیا کے دوسرے نراجیوں کی طرح یہ بھی معکوس عینیت کا شکار ہیں۔" [1]

---

[1] اُردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر، از ڈاکٹر عبدالعلیم، آزاد کتاب گھر دہلی، ص ۲۵، ۲۴۔

اُنہوں نے رُومانی انقلاب پسندی اور میکانکی حقیقت نگاری یا فطریت کے رجحانات کو بھی سطحی اور منفی ٹھہرا کر انقلابی رومانیت کے تصوّر پر زور دیا اور انقلابی رومانیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کو ایک ہی بُنیادی کیفیت کے اظہار کے دو طریقے قرار دیا۔ اُنہوں نے اسلوب اور طرزِ ادا کے مسئلے پر ترقی پسند ادیبوں کو ہدایت کی کہ

"اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں تو اُن کو چاہئے کہ ادب کے مسلّمہ اسلوبوں کو اُس وقت تک ترک نہ کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں ثابت نہ ہو جائیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ترقی پسند ادیبوں کو نئے اسلوبوں سے دُور رہنا چاہیئے، بلکہ یہ ہے کہ ان کے اسلوب کو موضوع کا پابند ہونا چاہیئے اور اس بات کی ہمیشہ احتیاط کرنی چاہیئے کہ نئے اسالیب کے گورکھ دھندے میں کہیں ان کا مقصد اور مطلب ہی نہ خبط ہو جائے۔ نت نئے اسلوب کی تلاش در حقیقت ایک طرح کی خود پرستی اور انفرادیت پسندی ہے جس سے ترقی پسند ادیب کو بچنا چاہیئے۔" [1]

ہندوستان پہلے تحریکِ آزادی اور پھر حصولِ آزادی کے جوش و خروش کی وجہ سے ایک عرصے سے سیاست اور اجتماعیت کی گرفت میں تھا۔ اسلئے ادب میں بھی سیاست اور اجتماعیت کی گرم بازاری رہی اور غیر سیاسی اور غیر اجتماعی رجحانات کو کوئی خاص وقار حاصل نہ ہو سکا۔ اس فضا میں ترقی پسندی کی قطعی تعبیریں بڑی خوش آئند معلوم ہوئیں لیکن ان کی وجہ سے تخلیقی عمل کا فروغ خاصا محدود اور مشکل ہو گیا۔ اس کے علاوہ آزادی کے بعد قومی اور عالمی سطح پر عملی سیاست نے کچھ ایسے ٹیڑھے ترچھے رخ اختیار کئے کہ نہ صرف سیاسی نظریوں کے تار و پود بکھرنے لگے بلکہ سیاست کی گرفت بھی ڈھیلی ہونے لگی۔ سیاسی نظریوں اور تحریکوں نے جو خواب دکھلائے تھے وہ ایک ایک کر کے چکنا چُور ہونے لگے سماجی اور معاشی زندگی میں گوناگوں اسباب سے جو نئی پیچیدگیاں ظاہر ہوئیں ان پر سستے ٹکے اجتماعی شعور اور اجتماعی فلسفوں کی قبائیں تنگ سے تنگ تر نظر آنے لگیں۔ چنانچہ اجتماعیت کا طلسم بھی ٹوٹنے لگا۔ سماج اور فرد کے ظاہری رشتوں کی شکست و ریخت نے اکثر حساس انسانوں کی طرح ادیب کو بھی ایک باطنی کرب، ذہنی تشکیک اور بے یقینی میں مبتلا کر دیا اور ادب میں انفرادیت پسندی کے میلان کو از سرِ نو اہمیّت حاصل ہوئی۔ آزادی سے پہلے کے اکثر ادیب یا تو نئی عصری حسّیت اور اس کے تقاضوں کو محسوس نہ کر سکے یا نظریے کی اطاعت میں وہ اتنا آگے بڑھ چکے تھے کہ ان کے لئے نئی عصری حسّیت کے تقاضوں کو پورا کرنا یا اسے کوئی زندہ اور متحرک روپ دینا ممکن نہ رہا۔ ڈاکٹر قمر رئیس جدید اردو ناول کے جائزے میں اس صورتِ حال کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"آزادی سے قبل کے بیشتر ادیب نئی زندگی اور نئے ذہن و احساس کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ وہ خواہ کسی قوت کی عینک لگائیں، کسی بھی نظریے، فلسفے یا سماجی علم کا سہارا لیں، زیادہ سے زیادہ سماج اور فرد کے ظاہری اور بدیہی رشتوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ اُن باطنی رشتوں، حسّی کوائف اور رُوحانی کرب کو نہیں جو اس دور کے انسان سے مخصوص ہے۔ اس کے برعکس نیا ادیب عصری زندگی کے حقائق کو سمجھنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔ ہر چند کہ یہ زندگی برق رفتاری سے بدل رہی ہے لیکن چونکہ نیا ادیب اسی متلاطم بحر سے ایک موج کی طرح اُبھرا ہے اس لئے اس کی ذات میں ہی سیلِ حیات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ وہ سماجی علوم سے بیگانہ نہیں لیکن فن کی تخلیق میں وہ کتابی علم سے زیادہ اپنے تجربات اور مشاہدات پر ہی اعتماد کرتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ وہ تاریخی قوتوں اور سماجی ارتقا سے زیادہ فرد کی تبدیلی اور اس کے ارتقا پر نظر رکھتا ہے اور یہی وہ نقطۂ گریز ہے جہاں سے وہ اپنے لئے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک نیا راستہ بناتا ہے۔ میرے نزدیک نئے ادیب کے تخلیقی مزاج میں اپنے تجربات اور فرد کی داخلی کیفیات پر زور، عصری سماجی آویزش کے مطالعے سے گریز کا نہیں بلکہ اس کوشش میں ناکامی اور احساسِ عجز کا اظہار ہے۔ وہ نئے انسان کو ٹائپ کی شکل میں ڈھونڈنے اور پانے سے قاصر ہے۔" [2]

اُردو ادب کا موجودہ حاوی رجحان انفرادیت پسندی ہے جس نے گذشتہ پندرہ سولہ برس میں ایک خاص شکل اختیار کی ہے۔ یہ رجحان ترقی

---

[1] اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر از ڈاکٹر عبدالعلیم ص ۲۵۔ ۱۹۳۶ء۔ بمبئی

[2] جدید اردو ناول از ڈاکٹر قمر رئیس، جدیدیت اور ادب مرتبہ آل احمد سرور ۱۹۶۹ء، ص ۲۱۳، ۲۱۴

پسندی کے خلاف محض ایک ردِ عمل نہیں بلکہ اپنا ایک علیحدہ پس منظر اور اپنی ایک جداگانہ منطق بھی رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے مغربی فکر و فلسفہ اور ادب کے بعض ہمعصر رجحانات سے منسلک کرکے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کو جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ اس میں اختلاف کی گنجائش ہے کہ صرف اسی رجحان کو جدیدیت سے موسوم کیا جائے، جدیدیت کی کوئی جامع و مانع تعریف اب تک سامنے نہیں آسکی ہے اور اس کی توجیہہ و تفسیر کے سلسلے میں بھی اختلاف رائے نظر آتا ہے۔ مثلاً پروفیسر آل احمد سرور اس کا رشتہ وجودیت سے جوڑتے ہیں تو ڈاکٹر وحید اختر اسے ترقی پسندی کی توسیع کہتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک نہ تو اس کو وجودیت سے وابستہ کردینا درست ہے اور نہ ترقی پسندی کی توسیع قرار دینا۔ وہ اس کو رومانیت کی توسیع یا نئی شکل قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن جدیدیت اور صحت مند جدیدیت میں امتیاز کرتے ہیں۔ ان کے مطابق جدیدیت رومانیت کی بھی توسیع ہے لیکن صحت مند جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ جدیدیت کی کچھ ایسی تعریفیں بھی ملتی ہیں جن سے ہم کسی خاص نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ مثلاً پروفیسر آل احمد سرور کا یہ قول کہ "جدیدیت آدمی کی تلاش کا نام ہے"۔ ڈاکٹر عبد العلیم مرحوم نے جدیدیت کے ایک نہایت وسیع مفہوم کی طرف توجہ دلائی تھی۔ ان کے مطابق "جدید دور کے تمام رجحانات اس دائرے میں آتے ہیں جو گذشتہ تیس چالیس سال سے ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں چاہے وہ مارکس کے اثر سے ہو، فرائڈ کے اثر سے یا سارتر کے اثر سے ..... ادب کسی نظامِ فکر سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے مکمل طور پر وابستہ نہیں ہوتا اور نہ ہونا چاہیئے .... ادب کے لئے تشکیک ضروری ہے .. شک مثبت بھی ہو سکتا ہے اور منفی بھی۔ منفی شک بھی غیر فطری نہیں بلکہ بعض حالات میں ناگزیر ہے ... جدید شاعروں کے یہاں ایک کرب اور بے چینی ملتی ہے جس کی ہمیں قدر کرنی چاہیے اور کسی فارمولے کے ذریعے سے اس کی تردید مناسب نہیں .... ادب میں انفرادیت کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ پچھلے دنوں اس سے انکار کیا گیا تو ردِ عمل کے طور پر آج انفرادیت کی آواز بلند کی جاتی ہے"۔ لیکن ان باتوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے یہ بھی فرمایا تھا کہ "شک اگر محض منفی ہو تو تخلیق کا باعث نہیں بن سکتا۔ تخلیق کے لئے اثباتی پہلو ہونا ضروری ہے ... سماج سے فرد کے رشتے کسی حالت میں منقطع نہیں ہو سکتے .... یہ رشتہ اُس وقت بھی رہے گا جب ادیب خالص انفرادیت کا اعلان کرے گا ..... انفرادیت اور اجتماعیت میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ ایک اچھا ادیب اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے آفاقی اور عمومی ہو سکتا ہے"۔[1]

شاعر۔ بمبئی

ناقدین کے نقطۂ نظر میں اختلاف کی وجہ سے جدیدیت کی تفسیر و تعبیر میں اختلافات کا پیدا ہونا ناگزیر ہے لیکن بعض ناقدین کی تحریر و تقریر سے گمان ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت نئے ادیبوں کی تائید بھی کرنا چاہتے ہیں اور انہیں جدیدیت کا ایک تصوّر بھی دینا چاہتے ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر آل احمد سرور مغربی ادب میں احساس تنہائی، حرماں نصیبی، خواب آفرینی، بے مقصدیت، مروجہ اقدار اور نظریوں سے بے زاری، عرفانِ ذات کی خواہش، تخلیق کے تصوّر میں تبدیلی، ابلاغ کی مشکلات کے احساس، روایت کے فارم، آہنگ اور زبان سے بغاوت، خطابت سے نفرت اور شاعری کو نیا بنانے کی کد و کاوش وغیرہ کا تجزیہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں:-

"پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نیا رویہ آج آئیڈیالوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اُس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصوّر سے خاص دلچسپی ہے۔ اس کے لئے اسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصوّر سے سمٹنا پڑا ہے، اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے، اس کے اظہار کے لئے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے"۔[2]

حقیقت یہ ہے کہ اُردو ادب میں انفرادیت پسندی کا موجودہ رجحان مجموعی حیثیت سے مغربی جدیدیت کے صرف اُسی رویے سے متاثر ہے جس کو پروفیسر آل احمد سرور نے نمایاں رویہ قرار دیا ہے۔ جدید اُردو نظم میں موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے اس رجحان کا خلاصہ خود ایک جدید شاعر نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

تنہائی، مایوسی، احساس کمتری، خودکشی کی خواہش، احساس کلبیت، قنوطیت، خود اذیتی، لذّت کشی، ذاتی وابستگی، گھر آنگن کو واپسی، ماورائیت، شخصیت اور روح کی گہرائیوں

---

[1] روداد از ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، جدیدیت اور ادب۔ ص ۱۱ تا ۲۰

[2] ادب میں جدیدیت کا مفہوم از آل احمد سرور، جدیدیت اور ادب۔ ص ۲

کو ناپنے کی خواہش، زندگی کا کرب آمیز احساس (سیاہ وسپید کی بحث سے قطعِ نظر) یہ سب نئی نظموں کے موضوع ہیں اور اسلوب میں غیر منطقی ترتیب اور خطِ مُنحنی کی طرف واضح جھکاؤ ہے۔ موضوعات کا دائرہ وسیع کرنا، غیر شاعرانہ مضامین کو شاعری کی لذّت سے متعارف کرانا اور الفاظ کو لغوی معنی کی سطح سے اوپر اُٹھانا جدید شاعری کی بہت سی کامیابیوں میں سے چند قابلِ ذکر کامیابیاں ہیں۔" [1]

اُردو ادب کے جدید رجحانات کو ہم انفرادیت پسندی کے تحت رکھیں یا جدیدیت سے موسوم کریں، اس میں شک نہیں کہ ان کے اثرات کافی گہرے ہیں۔ ان کی بدولت اردو ادب کی عمومی فضا میں نمایاں تغیّر کا احساس ہوتا ہے۔ زندگی اور ادب کے بندھے ٹکے دائروں سے نکل کر نئے ادیب نے ذاتی احساس اور تجربے کی بیکرانی میں جو جست لگائی ہے اُس کا فوری نتیجہ موضوعات اور اسالیبِ بیان میں ایک عجیب وغریب وسعت، تنوع اور نُدرت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ پھر بھی صورتِ حال اگر پُوری طرح اطمینان بخش نہیں کہی جاسکتی تو اس کا سبب یہ ہے کہ خواہ ہم کتنی ہی فراخ حوصلگی، ہمدردی اور معروضیت سے کام لیں ہمارے لئے سیاہ وسپید کی بحث سے قطعِ نظر کرنا ممکن نہیں ہے۔ جس طرح ہم معاصرانہ زندگی کی پیچیدگیوں اور تلخیوں سے چشم پوشی نہیں برت سکتے۔ اسی طرح ان کے نام پر واہموں اور مفروضوں کو بھی قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھ سکتے۔ اگر ہم حال سے مطمئن نہیں ہیں تو اس ماضی کو بھی سراپا اطمینان نہیں کہہ سکتے جس میں ہمیں یا دوسرے انسانوں کو اطمینان یا حقیقی اطمینان میسّر نہ تھا۔ نیا ادیب زندگی کے مسائل سے بیگانہ نہیں اُس کی بصیرت اتنی مسخ شُدہ بھی نہیں، لیکن وہ نفی کی طرف زیادہ راغب ہے منفی اکتسابات اور رویوں نے اس کو نہ صرف "بیمار سماج" بلکہ صحت مند فرد سے بھی جداگانہ سطح پر کھڑا کردیا ہے جہاں وہ کبھی عرفانِ ذات کا رجز پڑھتا ہے اور کبھی اپنی تنہائی پر نوحہ کناں نظر آتا ہے۔ سماج اور صحت مند فرد سے اپنا رشتہ توڑ لینے کے بعد اقدار کی نفی، تشکیک اور بے یقینی کو مقصود بالذّات سمجھنا اور ناوابستگی پر اصرار اُس کے لئے اتنا ہی آسان ہوگیا ہے جتنا ترسیل وابلاغ کے تقاضوں سے انکار۔ نفی اور ابہام کی منطق پر وہ ضرورت سے زیادہ زور دے رہا ہے۔ چونکہ یہ کیفیت اُردو ادب میں جدیدیت کے اس تسلسل کے منافی ہے جس سے ہم آشنا ہیں اس لئے اس کے قبول کرنے میں تذبذب لازمی ہے۔ اس کی وجہ سے اُردو کے تخلیقی ادب خصوصاً شاعری کے پڑھنے والوں میں کمی یا بے اعتنائی پیدا ہوئی ہو تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔ اس کے علاوہ جو رجحانات فیشن، فارمولے، نظریے اور ادعائیت کے خلاف اُبھرے تھے وہ بہت جلد خود ان باتوں کا شکار ہوگئے ہیں۔ اکثر نئی تخلیقات میں وہی سطحیت اور یکسانیت ملتی ہے جو فیشن اور فارمولے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ناوابستگی اپنے جملہ متعلقات کے ساتھ بجائے خود ایک نظریہ بن گئی ہے۔ نئے ادیب کا یہ پُرخروش رویہ کہ اس نے تخلیقی عمل کے بارے میں آخری حقیقت پالی ہے اور ادب صرف وہی ہے جسے وہ تخلیق کر رہا ہے خاص طور سے اسی کی ادعائیت کا غماز ہے۔

تنقید ہم عصر ادب پر کچھ نہ کچھ اثر ڈال سکتی ہے کبھی کبھی وہ ہم عصر ادیب کے لیے ایک لائحۂ عمل مقرر کرنے میں بھی کامیاب ہو جاتی ہے لیکن اس کے اس مسلک کی اپنی حدیں بھی ہیں اور اچھے اور بُرے پہلو بھی۔ اس لئے نقاد ادیب کو راستہ دکھانے میں نہ تو خوش فہمی سے کام لے سکتا ہے اور نہ عجلت پسندی سے۔ نقاد کی طرف سے ادب کے رہ نوردوں کو خواہ مخواہ اُنگلی پکڑانے یا ان کا سرپرست بننے کی کوشش بھی ادب کے لئے سُودمند نہیں ہوسکتی کیونکہ ادب کا فروغ تخلیق کے حقیقی سرچشموں تک رسائی حاصل کرنے پر منحصر ہے اور اس فرض کو خود ادیب زیادہ اچھی طرح انجام دے سکتا ہے۔ لیکن جدید رجحانات کا مطلب اگر یہ ہے کہ اردو کا ادیب بعض ترقی یافتہ مغربی ممالک کی زندگی اور ادب کے تناظر میں وقت سے پہلے اپنے ترقی پسند سماجی کردار کو خیرباد کہہ رہا ہے یا اس سے بلاوجہ نبرد آزما ہے تو اس پر تشویش کا اظہار کئے بغیر چارہ نہیں۔ ہمیں اردو کے ادیب کی فطری بصیرت سے توقع ہے کہ وہ محض خلا میں جست لگانے پر اکتفا نہ کرے گا بلکہ حقیقی جدیدیت کی طرف قدم بڑھائے گا۔

○○

بقیہ: "ہم عصر اُردو تنقید" صفحہ ۴۴

اصول وضوابط کا جائزہ لیکر اُن کی طرف اپنا رویہ طے نہیں کرسکی ہے اور اسے وہ وقار حاصل نہیں ہوا ہے جس کی وہ مستحق ہے۔ اور جسے حاصل کئے بغیر وہ دورِ حاضر کی تخلیقی سرگرمیوں کی مزاج داں اور نکتہ رس نہ بن سکے گی۔

○○

[1] جدید اُردو نظم (کچھ پہلو) از بلراج کومل، جدیدیت اور ادب، ص ۲۳۵۔ شب خون۔ بمبئی

شمس الرحمٰن فاروقی
ڈائریکٹر پوسٹل سروسز۔ لکھنؤ

جدید ادبی تنقید

تنقید کیا ہے؟ اِس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو۔ لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہو سکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہارِ رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مال بات کہنا نقّاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد وہ فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رُو سے علم وہی ہے جسے کسی نہ کسی طرح ثابت کیا جا سکتا ہو تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علمِ اولین (A priori Knowledge) کہا جاتا ہے، تجرباتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے کیونکہ اسے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنہیں Axiom کہا جاتا ہے، اسی قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں۔ لیکن علم سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی شے کے بارے میں آگاہی حاصل ہو۔ آگاہی حاصل کرنے کے لئے سب سے پہلے اس چیز کو بیان کرنا ضروری ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کسی چیز کا صحیح بیان اس کی صحیح آگاہی فراہم کرتا ہے۔ یہ مسئلہ بھی اُٹھ سکتا ہے کہ کیا کوئی بیان ایسا بھی ممکن ہے جس میں تعیینِ قدر یعنی موضوعی معیار کا کوئی شائبہ نہ ہو؟ ظاہر ہے کہ خالص بیانیہ بیان ممکن نہیں ہے اور ہر بیان میں تھوڑی بہت تعیینِ قدر شامل ہوتی ہے۔ لیکن تنقیدی بیان کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعیینِ قدر موضوعی نہیں ہوتی بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید خارجی دنیا کے بارے میں خالص علم نہیں عطا کرتی (کیونکہ یہ شاید کسی بھی علم یا فن کے لئے ممکن نہیں ہے) لیکن یہ دو کام کرتی ہے۔ اوّل تو یہ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر یعنی ادب کو بیان کرنے کے لئے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحتِ بیان کے لئے ناگزیر ہو۔ یہ اِس لئے کہ جو الفاظ ناگزیر ہوں گے اُن میں حقیقت کا شائبہ یقیناً ہوگا، کیونکہ ہر وہ لفظ جسے نظرانداز کیا جا سکے یا جس کی ضرورت ایسی نہ ہو کہ اس کو پس پشت ڈالنا ممکن ہو، یقیناً اس شے سے نزدیک ترین تعلق نہ رکھتا ہوگا جسے بیان کیا جا رہا ہے۔ دوسرا کام تنقید یہ کرتی ہے کہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح ترین بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ پہلا کام عملی تنقید اور دوسرا نظریاتی تنقید کے ذریعے انجام پاتا ہے۔ لیکن اکثر یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔

مندرجۂ بالا خیالات کی روشنی میں دیکھا جائے تو ہماری بیشتر ادبی تنقید افسوسناک حد تک ژولیدہ فکری اور چھچھلے پن کا شکار نظر آتی ہے۔ وٹگنسٹائن نے ایک بار برٹرنڈ رسل کے بارے میں کہا تھا کہ رسل نے فلسفہ اس لئے ترک کر دیا کہ اس کے پاس مسائل کا فقدان ہو گیا تھا۔ یہ اس نے اس معنی میں کہا کہ جتنے بھی مسائل خارجی دنیا کے علم کے بارے میں ممکن تھے، رسل نے ان سب کو جانچ پرکھ ڈالا تھا اور اب ایسے مسائل باقی ہی نہ تھے جن پر وہ اپنا زور صرف کرتا۔ آج کی اُردو تنقید پر بھی یہ قول صادق آتا ہے لیکن اُلٹے معنوں میں۔ یعنی یہاں مسائل کا فقدان اس لئے نہیں ہے کہ سارے سوالات پر بحث ہو چکی، بلکہ اس لئے ہے کہ سوالات اٹھائے ہی نہیں گئے۔ گوپال متل صاحب نے ایک انٹرویو میں کہا کہ اُردو میں کوئی نقّاد ہی نہیں ہے۔ عظیم نقّاد کی بحث کیا معنی رکھتی ہے؟ اس پر ایک صاحب نے مجھے خط لکھ کر پوچھا کہ بطورِ نقّاد میں نے اس فیصلے کا بُرا مانا کہ نہیں۔ اس بات سے قطعِ نظر کہ اُردو میں نقّاد یا تنقید ہے کہ نہیں، افسوس کا مقام یہ ہے کہ رواروی میں کہی ہوئی ایک بات کو فوراً ذاتی رنگ میں رنگنے کی کوشش (اگرچہ خلوصِ نیّت سے) کی گئی۔ سب سے پہلے تو اُن مسائل کی فہرست بنائیے جن پر اظہارِ خیال تنقید کے لئے ضروری ہے، پھر سوچیے کہ ان مسائل پر کتنا اظہارِ خیال ہوا تو معلوم ہوگا کہ ہمارے اکثر نقّاد بنیادی باتوں پر گفتگو کرنا کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ اگر ترقی پسند نقّاد ہے تو وہ گھوم پھر کر

شاعر۔ بمبئی

انسان کے چاند پر پہنچنے، سماجی اور معاشی ترقی، جد و جہد اور انقلاب کا تذکرہ کرے گا اور اگر ترقی پسند نقّاد نہیں ہے تو صنعتی زندگی کی حشر سامانی، موت کا خوف، تنہائی وغیرہ اس کے ہر پیراگراف میں کسی نہ کسی بہانے سے جلوہ افروز ہونگے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان چیزوں سے نقّاد کو سروکار نہ ہونا چاہیئے۔ ضرور ہونا چاہیئے۔ لیکن اوّل تو یہ تمام باتیں پیش پا افتادہ ہیں۔ ان کی حیثیت معلومات کی ہے، علم کی نہیں۔ دوئم یہ کہ ان باتوں سے جو نتیجہ نکالا جائے اگر وہ ادبی ہو تو ہم یہ سب اخباری حالات برداشت بھی کر لیں، لیکن اکثر یہ ہوتا ہے کہ نتیجہ برآمد ہی نہیں ہوتا۔ اور اگر ہوتا بھی ہے تو اتنا بچلا اور غیر ضروری کہ اس سے ادبی تنقید میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ مثلاً انقلاب کی دھمک نیاز حیدر میں بھی ہے اور سردار جعفری میں بھی۔ فرد کی تنہائی کا احساس اختر بستوی میں بھی ہے اور بلراج کومل میں بھی۔ تو کیا یہ چاروں ایک ہی درجے کے شاعر ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ سماجی اور سیاسی حالات کا تذکرہ ہمارے نقّادوں کا محبوب مشغلہ ہے۔ ذکر میر کا ہو یا نظیر کا یا سودا کا، بار بار وہی سماجی اور سیاسی حالات نکام سے نسخے کی طرح لکھے ملیں گے، لیکن سوال کو حل کرنے کی کسی میں تاب نہیں کہ اگر ایک ہی زمانے اور ایک ہی سماجی پس منظر نے میر، نظیر اور سودا تینوں کو جنم دیا تو یا تو وہ حالات غلط ہیں یا یہ تینوں شاعر ایک ہی طرح کے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ تو پھر سماجی حالات کی اہمیت یا معنویت کیا رہ گئی؟ یا تو ہمارے نقّاد اپنے روایتی غبی پن کو ترک کر کے یہ ثابت کریں کہ سماجی حالات میر اور نظیر دونوں کے لئے مشترک نہیں تھے یا اگر تھے تو ان کی انفرادیتیں سماجی اور سیاسی پس منظر کے ماورا تھیں۔ پہلا نظریہ تاریخی اعتبار سے غلط ٹھہرے گا اور دوسرا نظریہ ہمارے پروفیسر نقّادوں کے لئے انتہائی تکلیف دہ ہوگا کیونکہ وہ انفرادیتوں کے قائل ہی نہیں ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ انفرادیت کے معنی ہیں عدم تقلید۔ اور عدم تقلید انتشار کو راہ دیتی ہے اس لئے تقلید کی ڈھالی ہی میں بند ہو کر انفرادی بانگ دی جا سکتی ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ جدید روسی شاعرانہ منظر ایسے شاعروں سے بھرا ہوا ہے جو اپنی انفرادیت کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ "پچاس سوویٹ شاعر" کے عنوان سے جو مجموعہ ابھی روس سے شائع ہوا ہے اس کے دیباچے میں بھی اسی بات کی صراحت کر دی گئی ہے کہ ان شعراء میں پیچیدگی، تہہ داری اور تنوع کی جو کیفیت ہے وہ اس وجہ سے بھی ہے کہ ان کا قاری اب پہلے سے زیادہ سمجھ دار، باذوق اور جدید حسیات کا ہو گیا ہے جس کی وجہ سے بھی کہ یہ شعرا انسانی تجربے کی مختلف جہتوں کے بے حد تیز اظہار کی کوشش کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں ایک نوجوان شاعر (Evgeny Vinakurov) ایوجینی ونوکوروف کی ایک دلچسپ نظم ہے کہ لوگ مجھے طرح طرح کے مفت مشورے دیا کرتے ہیں، میں ان کی باتیں مسکرا کر سنتا ہوں لیکن کرتا اپنی سی ہوں۔ آزادیٔ فکر کا یہ تصوّر شاعری اور تنقید دونوں کے لئے بہت ضروری ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ نقّاد کو جہاں یہ آزادی ہے کہ وہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کی روشنی میں فن پارے کو پرکھے۔ وہاں اس سے ہمارا یہ مطالبہ بھی ہے کہ اس کا نقطۂ نظر کسی ادبی معیار کے زیر اثر تعمیر کیا گیا ہو اور اس میں کوئی ایسے منطقی تضادات نہ ہوں جو ان معیاروں یا اس نقطۂ نظر کی وقعت کو مجروح کریں جس کی رُو سے نقّاد اپنے فیصلے کر رہا ہے۔ یہ نکتہ قابلِ لحاظ ہے کہ کوئی بھی تنقیدی نقطۂ نظر سو فیصدی صحیح نہیں ہو سکتا، جس طرح کوئی بھی سائنسی یا فلسفیانہ نظریہ سو فی صدی صحیح نہیں ہو سکتا۔ سائنسی علم کے بارے میں تو پھر بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ موجودہ حقائق و شہادت کی روشنی میں یہی نظریہ درست ہے لیکن ادبی نقطۂ نظر کے بارے میں اتنا بھی کہنا ممکن نہیں ہوتا۔ کیونکہ ادب بہ ذاتِ خود اس قدر داخلی اور انسان کے ناقابلِ تجزیہ تصورات سے اس قدر پیوست ہوتا ہے کہ اس کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ لہٰذا وہ نقّاد جو اپنے نظریے کے علاوہ تمام نظریات کو رد کرتے ہیں صرف اسی حد تک قابلِ اعتبار و اعتنا ہیں جس حد تک ان کے تردیدی خیالات منطقی اور عقلی ثبوت کے پابند ہیں۔ منطقی اور عقلی ثبوت سے ماورا نظریات بھی درست ہو سکتے ہیں لیکن نقّاد ان کی صحت پر اصرار نہیں کر سکتا۔

جدید تنقید کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پچھلی تنقید کی مزعوماتی اور ادعائی فضا کی جگہ آزاد خیالی کی فضا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کمزوری یہ ہے کہ اس نے اکثر صحیح ترین بیان کو تلاش کرنے کے بجائے کام چلاؤ بیان پر اکتفا کیا ہے۔ یعنی فن پارے کو بیان کرنے کے لئے بہترین طریقہ نہیں اختیار کیا ہے۔ لیکن پھر بھی نئے نقّادوں کی کوششیں پچھلی نسل کے نقّادوں سے بہتر ہیں جو یا تو فراق صاحب کی طرح انشائیہ لکھنا پسند کرتے تھے یا ممتاز حسین کی طرح غیر تجزیاتی بیانات سے کام لیتے تھے۔ دراصل نئی اور پرانی تنقید کا اختلاف دو مختلف نظریات کا اختلاف ہے اور یہ نظریات محض سیاسی یا ادبی نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق فلسفۂ علم سے ہے۔ وہ فلسفی جنہیں، حقیقت پسند (Realist) کہا جاتا ہے اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ اشیاء کسی نہ کسی مفہوم میں موجود ہیں اور ان کا مطالعہ اشیاء کی

شاعر، بمبئی

حیثیت سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف عینیت پرست فلسفی جو ہیگل اور کانٹ کے پیرو ہیں، اشیا کا صرف ذہنی وجود مانتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ کسی شے کا مطالعہ صرف اسی طرح ممکن ہے کہ عینی حقیقت کا مطالعہ کیا جائے۔ مارکسی یا روایتی تنقید دراصل اسی عینیت پرست فلسفے کی پیداوار ہے جو تجزیے کے بجائے عمومی اور تکلیلی Synthesis پر اصرار کرتا ہے اور جدید تنقید حقیقت پرست ہے جو فن پاروں کو بقیہ چیزوں سے الگ کر کے اس کا تنہا تجزیہ و مطالعہ کرنا پسند کرتی ہے۔

تجزیاتی فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے کے بارے میں موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کی باتیں خارج از بحث کر دی گئیں۔ موضوعی باتوں سے میری مراد وہ باتیں ہیں جو مجھے ذاتی یا جذباتی طور پر پسند آتی ہیں، چاہے منطق یا استدلال ان کے وجود سے انکار کرے۔ مثلاً میں نے یہ فرض کر لیا کہ ادیب کی سماجی ذمے داری ہے۔ لہٰذا میں ادب میں اس سماجی ذمے داری کا انعکاس تلاش کروں گا۔ اگر وہ نہیں ملتا تو میں اس ادب کو لاطائل قرار دوں گا، چاہے اس ادب میں ادبی حسن ہو یا نہ ہو، میں یہ کہہ دوں گا کہ سماجی ذمے داری کا انعکاس نہیں ہے تو ادبی حسن بھی نہیں ہے۔ خیر یہاں تک، تو غنیمت تھا۔ لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اگر فن پارے میں سماجی ذمے داری کا اثر ملتا ہے تو میں اسے اچھا ادب کہوں گا، اس میں کسی اور طرح کا حسن ہو یا نہ ہو۔ میں تمام ادب کی تنقید کرتے وقت پہلو بچاتا رہوں گا کہ کہیں یہ ثابت نہ ہو جائے کہ سماجی ذمے داری کا ثبوت نہ ہونے کے باوجود فلاں ادب اچھا ہے۔ چنانچہ سردار جعفری اور دوسرے ترقی پسند نقاد ایک عرصے تک اس گتھی کو حل کرنے میں سرگرداں رہے کہ بودلیئر یا غالب یا رومی کی معنویت اُن کے لئے کیا اور کیوں ہے؟ غالب، میر اور کبیر کی حد تک تو وہ کھینچ کھانچ کر کچھ نہ کچھ سماجی فلسفہ برآمد کر لائے لیکن بودلیئر یا کافکا وغیرہ کے لئے ان لوگوں نے مریضانہ، غیر صحت مندانہ، داخلیت پرست وغیرہ اصطلاحیں تراش کر دل کو مطمئن کر لیا کہ اگر یہ لوگ مجھے اچھے بھی لگتے ہیں تو یہ محض انسانی کمزوری ہے ورنہ یہ سب مریض اور غیر صحت مند ہیں۔ سردار جعفری یا احتشام حسین یا سجاد ظہیر باعلم اور باذوق لوگ ہیں، اس لئے ان لوگوں نے ان مسائل کو حتی الامکان اس طرح بتا کر خدا اور وصالِ صنم دونوں سے بہرہ مند ہوتے رہے۔ لیکن غبی اور کم علم نقادوں کی وہ فوج جوان کی کلمہ گو ہے اس کے ہاتھ خط و خال کے علاوہ کچھ نہیں لگا۔ بہر حال بات ہو رہی تھی موضوعی نقطۂ نظر کی۔ ایمان دار دانش ور کا پہلا امتحان وہاں ہوتا ہے جب وہ کسی ایسے نتیجے کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے جو منطقی طور پر غلط لیکن جذباتی طور پر اس کے لئے دلکش ہو۔ اگر اس نے جذباتی دلکشی رکھنے والے نتیجے کو منطق کے علم الرغم قبول کر لیا تو گویا وہیں خودکشی کر لی۔ جدید تنقید چونکہ موضوعی اور ذاتی طور پر دلکشی رکھنے والے نتائج سے سروکار ہی نہیں رکھتی بلکہ تجزیے کی روشنی میں فن پارے کو پرکھتی ہے اس لئے اسے یہ مشکل درپیش ہی نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر فیض کا مطالعہ کرنے والے جدید نقاد کو اس بات کی کوئی فکر نہیں ہوتی کہ وہ ان کے سیاسی اعتقادات کو کس خانے میں رکھے۔ ممکن ہے موضوعی طور پر وہ ان اعتقادات سے متفق نہ ہو یا متفق ہو لیکن اس حد تک اور اس طرح نہ ہو جس طرح فیض صاحب چاہتے ہیں لیکن تجزیاتی تنقید کا پیرو کار ہونے کی وجہ سے اس کو اپنے ذاتی معتقدات اور فیض کے معتقدات میں کوئی کشاکش نہیں نظر آتی۔ فیض اپنے گھر خوش ہم اپنے گھر خوش۔ ہمیں ان کا شعر اپنے فنی تجزیے کی روشنی میں اچھا معلوم ہوتا ہے۔ ہم اس کی اچھائی اور اپنے دلائل کا بیان کر دیں گے اور باقی مسائل جو ذاتی نوعیت کے ہیں ان کو اپنے تجزیے پر حتی الامکان اثر انداز نہ ہونے دیں گے۔ ورنہ جب سے مجھے معلوم ہوا ہے کہ فیض صاحب نے اُردو کے خلاف مورچہ سنبھالا ہے اور پنجابی زبان و ادب کے حامی اس طرح بن گئے ہیں کہ کہتے ہیں میں نے اُردو میں شاعری کر کے زندگی ضائع کی تو میرے دل میں ان کے خلاف سخت غم و غصہ ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے جس شعر نے مجھے اچھائی نظر آتی ہے میں اس کو اب بھی اچھا کہتا اور لکھتا ہوں۔ اس نظریے کو محض لبرل کہہ کر نیچا نہیں دکھایا جا سکتا (حالانکہ لبرل ہونا بہت عمدہ چیز ہے) کیونکہ اس کا تعلق ایک پورے نظریۂ حیات و ادب سے ہے۔ پچھلی نسل کے تمام نقاد بلکہ پچھلے تمام نقاد، جن میں حالی کا نام بھی شامل ہے کسی نہ کسی حد تک موضوعی اور موضوعاتی دھوکے میں گرفتار تھے اور خوبصورت یا قابلِ قبول موضوع کو خوبصورت اور قابلِ قبول شعر و ادب کی شرط ٹھہراتے تھے۔ اس دھوکے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے اور بُرے ادب میں امتیاز کا معیار ادب کی اچھائی بُرائی نہیں بلکہ موضوع کی اچھائی برائی ہو گیا۔ یہ دھوکا اس شدت سے پھیلا کہ سمجھ دار لوگوں نے بھی اسے اپنی تنقید کی اساس بنا لیا۔ چنانچہ اسلوب احمد انصاری جیسے شخص نے لکھا کہ اُن کے نزدیک اقبال کی عظمت کا تعین ان کے عشقِ رسول کو دھیان میں لائے بغیر نہیں ہو سکتا۔ ایک اور صاحب نے ایلیٹ کا ایک قول کہیں سے ڈھونڈ کر بڑے فخر و مباہات سے پیش کیا کہ ممکن ہے ادب اور غیر ادب

میں فرق کرنے کے لئے، ادبی معیاروں کا حوالہ دینا پڑے۔ لیکن کوئی ادب بڑا ہے کہ نہیں اس کا تعین غیرادبی معیاروں کے ہی ذریعے ہو سکتا ہے۔ اوّل تو یہ کیا ضرور ہے کہ ایلیٹ جس کی ہزاروں باتیں ان صاحب کو غلط معلوم ہوتی ہیں، یہی ایک بات صحیح کہے، اور دوسرے یہ کہ اگر یہ صاحب ایلیٹ کے پُورے نظامِ فکر سے واقف ہوتے تو انہیں معلوم ہوتا کہ اسی مضمون کے آخر میں (جہاں اس نے یہ بات کہی ہے) ایلیٹ نے تلقین کی ہے کہ لوگوں کو عیسائی ادب پڑھنا چاہیئے کیونکہ وہی عظیم ترین ادب ہے۔ ہمارے نقّاد نے ایلیٹ کا قول اسی معصومیت سے نقل کیا ہے جو بعض پرانے نقادوں میں نظر آتی ہے کہ وہ مغربی مصنّفین کے اقوال اِدھر سے اُدھر چھین جھپٹ کر لکھ لاتے ہیں لیکن انہیں نہ اُن کے مضمرات کا پتا ہوتا ہے اور نہ وہ اس بات سے سروکار رکھتے ہیں کہ جس مصنّف کا ایک تنہا جملہ وہ نقل کر رہے ہیں اس کا پورا نظامِ فکر کیا تھا اور اس نظامِ فکر میں اس جملے کی حیثیت کیا ہے۔ ہمارے نقّاد نے ایلیٹ کے حوالے سے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ غیرادبی معیاروں کی رُو سے ہی ادب کی عظمت کا پتا چلتا ہے لیکن یہ بھول گئے کہ ان ہی میں سے بعض معیاروں کی روشنی میں ایلیٹ نے عیسائی ادب کو عظیم ترین درجہ دیا ہے۔ کسی دوسرے غیرادبی معیار کی رُو سے جن سنگھی، یا مہا سبھائی کسی اور ادب کو عظمت کے تخت پر بٹھا دے گا، جماعت اسلامی والا کسی اور ادب کے گُن گائے گا، وقس علیٰ ہذا۔ پھر ان غیرادبی معیاروں کی اہمیت یا حقیقت کیا ہوئی؟

اِس مسئلے پر دراصل یوں غور کرنا چاہیئے کہ اگر کوئی فن پارہ سراسر کسی مخصوص فلسفے یا نظریے کا اظہار کرتا ہے تو پھر بقول آڈن اس کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس فلسفے یا نظریے کی بہترین نمائندگی اس کے مفکّروں نے پیش کر ہی دی ہے۔ اب اس پر شعر لکھنا تضییعِ اوقات کہلائے گا۔ میرا خیال ہے کہ جو لوگ شعر کے ذریعے فلسفہ یا نظریہ سیکھنا چاہتے ہیں وہ درحقیقت ذہنی طور پر کم کوش اور بے ہمت ہیں۔ وہ سوچتے ہیں کہ فلسفے کی اَدق کتابیں کون پڑھے لاؤ سستی ہلکی شاعری سے وہی باتیں تھوڑی بہت سیکھ لیں تاکہ بات چیت میں ہم جاہل نہ ٹھہریں۔

جدید نقّاد سیاست یا فلسفے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا۔ آل احمد سرور نے، جو ہماری تنقید میں لبرل اور آزاد ذہن کے بہترین نمائندہ ہیں، اپنی تنقید دل میں اس کی اچھی مثال پیش کی ہے۔ جدید نقّاد کو صرف اس بات سے انکار ہے کہ محض موضوع کی خوبصورتی یا درستگی سے ادب بھی خوبصورت یا درست ہو جائے گا۔ جدید نقّاد کا کہنا ہے کہ موضوع ہیئت سے الگ نہیں ہے، معنی لفظ سے الگ نہیں ہیں۔ لفظ کو چھوڑ دینا اور مجرد نفسِ موضوع سے بحث کرنا اس مفروضے میں یقین رکھنا ہے کہ جوہر، عرض سے الگ بھی کوئی چیز ہوتی ہے اور مَرا ہوا بدن اس لئے مُردہ ہے کہ رُوح اس میں سے نکل گئی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ نہ مادہ اتنا مرئی ہے جتنا فرض کیا جاتا ہے اور نہ رُوح (یا جو بھی نام دے لیں) اتنی غیرمرئی ہے جتنی لوگ سمجھتے ہیں۔ جو جوہر ہے وہی عرض ہے۔ اسی طرح جو لفظ ہے وہی شعر ہے۔

○○

کرامت علی کرامت
شعبۂ ریاضی۔ گورنمنٹ کالج۔ سندرگڈھ (اڑیسہ)

ہم عصر اردو تنقید

یوں تو زمانۂ قدیم کے اساتذہ کی اصلاحوں، محمد حسین آزاد اور دیگر تذکرہ نگاروں کے تذکروں اور غالب کے نجی اور ادبی خطوط میں تنقیدی شعور کا سراغ کسی نہ کسی حد تک مل جاتا ہے، لیکن درحقیقت حالی کی تصنیفات "مقدمۂ شعر و شاعری" اور "یادگارِ غالب" ہی سے اردو میں باقاعدہ تنقید نگاری کا آغاز ہوا۔ حالی نے "مقدمۂ شعر و شاعری" میں اصولی و نظریاتی تنقید کو فروغ دیا اور "یادگارِ غالب" میں سوانحی و تنقیدی (BIOGRAPHICAL-CUM-CRITICAL) طریقوں کو اپنایا۔ حالی کے بعد شبلی نے اپنے طور پر شعر و ادب کے اصول و نظریات وضع کئے۔ حالی اور شبلی ان دونوں کی ناقدانہ شخصیتیں اردو تنقید کے لئے روشنی کے بلند میناروں کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان دونوں کے بعد عبدالرحمٰن بجنوری، نظم طباطبائی اور دیگر شارحینِ غالب نے جس طرح توضیحی رویے کو اپنایا، اُسے تاثراتی (IMPRESSION-ISTIC) تنقید کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق اور علامہ نیاز فتح پوری کے دور سے عملی تنقید کا جو سلسلہ شروع ہوا، اس کی نوعیت "تاثراتی و تجزیاتی"[1] ہے۔ نیاز فتح پوری کے بعد ل۔ احمد اکبرآبادی، مسعود حسن رضوی، علی عباس حسینی، عبدالماجد دریا بادی، شوکت سبزواری، محی الدین قادری زور، کلیم الدین احمد، فراق گورکھپوری، اعجاز حسین، عبدالقادر سروری، عبادت بریلوی، رشید احمد صدیقی، یوسف حسین خاں، مالک رام، آل احمد سرور، خواجہ احمد فاروقی، مجنوں گورکھپوری، وقار عظیم، گیان چند جین، نورالحسن ہاشمی، اکبر الدین صدیقی، شجاعت علی سندیلوی، حفیظ قتیل، مسعود حسین خاں، حکم چند نیر، مبارز الدین رفعت وغیرہ کے یہاں بھی اسی قسم کی تنقید کے گہرے نقوش پائے جاتے ہیں۔ تاثراتی و تجزیاتی تنقید کے آثار کسی نہ کسی حد تک ترقی پسندوں اور جدیدیوں کے یہاں بھی نظر آتے ہیں۔

یوں تو سجاد ظہیر، سردار جعفری، اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، اختر اورینوی وغیرہ نے ترقی پسندی کے نام پر طبقاتی کش مکش پر مبنی عصری آگہی کی اہمیت کو اجاگر کیا تھا، لیکن ان کے بعد محمد حسن، سید محمد عقیل، ظ۔ انصاری، صفیہ اختر، قاضی عبدالستار، مسیح الزماں، اختر انصاری، اسلوب احمد انصاری، ممتاز حسین، قمر رئیس، شارب ردولوی، سید حامد حسین، باقر مہدی، منظر سلیم وغیرہ نے اس عصری آگہی کو درجۂ اعتبار بخشا۔

محمد حسن عسکری کی رہنمائی میں اردو میں جمالیاتی (AESTHETIC) یا ہیئتی (STRUCTURAL) تنقید کی بنا پڑی جس کے اصول و نظریات انگریزی کی نئی تنقید (NEW CRITICISM) سے ماخوذ ہیں۔ اس قسم کی تنقید کی نمائندگی شمس الرحمٰن فاروقی، سلیم احمد، محمود ہاشمی، فضیل جعفری وغیرہ نے کی۔ آل احمد سرور بھی اپنی سابقہ روش میں تبدیلی پیدا کر کے نظریاتی طور پر اس گروہ سے وابستہ ہو گئے۔ شروع میں افتخار جالب اس قبیلے کے ایک اہم رکن تھے لیکن بعد میں وہ اس سے الگ ہو گئے۔ جمالیاتی تنقید کے دیگر مؤیدوں میں گوپی چند نارنگ، خلیل الرحمٰن اعظمی، مغنی تبسم، وارث علوی، شکیل الرحمٰن، حامدی کاشمیری، ریاض احمد، نیر مسعود، اطہر پرویز، بلراج کومل، عمیق حنفی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس گروپ کے نقادوں نے لفظ شناسی اور ہیئت پرستی پر زور دیتے ہوئے ہر طرح کی نظریاتی وابستگی یا کمٹ منٹ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیا، حالانکہ انکی قطعیت اور ادعائیت بھی بذاتِ خود ایک طرح کا کمٹ منٹ تھی۔ ان لوگوں نے جدلیاتی مادیت کے ترقی پسندانہ نظریے کو مسترد کر کے جدید فنکاروں کو "ذات" کے خول میں محبوس رہنے کی ترغیب دی اور ترسیل کی ناکامی کے

---

[1] IMPRESSIONISTIC-CUM-ANALYTICAL

المیہ کا واسطہ دے کر اسلوبِ شاعری کو زیادہ سے زیادہ مُبہم، ژولیدہ اور علامتی بنانے کی کوشش کی۔ ان لوگوں نے مایوسی، بے یقینی اور شکست خوردگی جیسے منفی رجحانات کو جدید شعروادب کے فلسفے کا درجہ دیا جس کی وجہ سے ایک عرصے تک ہماری جدید شاعری میں "جدید انسان" کا مثبت کردار اُبھر کر سامنے نہ آسکا۔ آج سے تقریباً چالیس سال قبل ترقی پسندوں نے روایت شکنی کا جو سلسلہ شروع کیا تھا، ہمارے ہیئتی نقّادوں نے گویا مزید شدّت پسندی کے ساتھ اُسے اپنایا۔ غالباً یہی سبب ہے کہ ہمارے بعض ترقی پسند نقّادوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی ہی کی توسیع قرار دیا۔ اس کے جواب میں ہمارے ہیئتی نقادوں نے کہا کہ ترقی پسندوں کا یہ قول دراصل اُن کی اپنی پسپائی کا اعتراف ہے۔ غرض کہ ان دونوں گروپ کے نقّادوں کے درمیان باہمی تنازعہ کا ایک ایسا لامتناہی سلسلہ چل پڑا کہ ادبی دنیا گویا کُشتی کا اکھاڑا بن کے رہ گئی۔ افراط و تفریط کے اس صبر آزما دَور میں جن نقّادوں نے سنجیدگی اور توازن کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ان میں سے وزیر آغا، انور سدید، خورشید الاسلام، نظیر صدیقی، سلیم اختر، ظہیر احمد صدیقی، رشید حسن خاں، نثار احمد فاروقی، کرامت علی کرامت، فرمان فتح پوری، ذکار صدیقی، محمود الٰہی، ابن فرید، چودھری محمد نعیم، عالم خوندمیری، سلام سندیلوی، وہاب اشرفی، خلیق انجم، ابو محمد سحر، رفیعہ سلطانہ، صالحہ عابد حسین، سیدہ جعفر، انصار اللہ نظر، عنوان چشتی، قمر اعظم ہاشمی، احمر لاری، نظام صدیقی، طلحہ رضوی برق، شبیہہ الحسن، اخلاق اثر، انور صدیقی، شمیم حنفی، زرینہ ثانی، یُوسف سرمست، صدیق الرحمٰن قدوائی، تنویر احمد علوی، حُسینی شاہد، منظر اعظمی، عبدالحق خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اب میں ہم عصر اردو تنقید کے اُن تجربات کا تفصیلی ذکر کرنا چاہوں گا جنہیں "سائنٹفک تنقید" کے ذیل میں دکھا جاتا ہے اور جنہیں سرمایۂ تنقید میں قابلِ قدر اضافہ تصوّر کرنا چاہیئے۔ ان تجربات کو "سائنٹفک تنقید" کے نام سے موسوم کرنے کا سبب یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید میں ہمارے نقّادوں نے مختلف علومِ جدیدہ سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے نتائج معروضی طور پر نہایت سائنٹفک انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ (بعض ترقی پسند نقاد مارکسی تنقید کو بھی "سائنٹفک تنقید" کہتے ہیں، لیکن صحیح معنوں میں سائنٹفک تنقید وہی ہے جس کا تفصیلی ذکر ذیل کی سُطور میں آئے گا)

ہماری معروضی تنقید یا سائنٹفک تنقید نے علم النفس، تحلیلِ نفسی، علم الانسان، عمرانیات، شماریات، ریاضیات، علمِ فلسفہ، سائنسی علوم وغیرہ سے گہرا اثر قبول کیا ہے جس کی وجہ سے اس قسم کی تنقید میں بے پناہ وسعت و گہرائی پیدا ہو چکی ہے۔

بیسویں صدی کے انگریزی نقّادوں میں آئی اے رچارڈس نے نفسیاتی تنقید کو نہایت ٹکنکل اور سائنٹفک انداز میں پیش کیا اور اس سلسلے میں بڑی کامیابی حاصل کی۔ ہمارے نفسیاتی نقادوں نے جہاں رچارڈس کے اصول و نظریات سے اثرات قبول کئے ہیں، وہیں فرائڈ، یُنگ اور دیگر ماہرینِ تحلیلِ نفسی کے نظریات سے بھی استفادہ کیا ہے۔ مثلاً علم النفس اور تحلیلِ نفسی کے اصول کو مدنظر رکھتے ہوئے ... کاشمیری نے غالبؔ کی شاعری کے تخلیقی سرچشموں کا جس انوکھے انداز سے مطالعہ کیا ہے وہ نفسیاتی تنقید کی نہایت عمدہ مثال ہے۔

سلام سندیلوی نے اپنی تصنیف "غالبؔ کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ" میں کیرن ہارنی کے اصول تحلیلِ نفسی کو مدنظر رکھتے ہوئے غالبؔ کی شخصیت کا مطالعہ کیا ہے اور اس کی شخصیت میں نرگسیت کا سراغ لگایا ہے۔ اسی طرح اپنی تصنیف "اردو شاعری میں نرگسیت" میں انہوں نے اردو کے بیشتر شاعروں میں نرگسیت کے رجحان کی نشان دہی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوعیت کی تنقید فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے کے سلسلے میں معاون ثابت نہیں ہوسکتی۔ لیکن چونکہ فنکار کی شخصیت کو سمجھنے پر ہم فن پارے سے نئے طور پر لطف اندوز ہوسکتے ہیں اس لئے تحلیلِ نفسی پر مبنی اس نوعیت کی تحقیق کو تنقید ہی کے دائرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے اپنی تصنیف "غالبؔ کی جمالیات" میں یُنگ کی تحلیلِ نفسی کے اصول کو مدنظر رکھتے ہوئے غالبؔ کے پیکروں اور علامتوں میں آرکی ٹائپ کے نمونوں (ARCHETYPAL PATTERNS) پر بحث کی ہے۔ اُنہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ غالبؔ کے کلام میں "آتش و نُور" کا آرکی ٹائپ سب سے زیادہ اُبھر کر سامنے آیا ہے اور شاعر کے جمالیاتی احساس کی تشکیل میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ اُنہوں نے رگ وید اور اَوستا کی روشنی میں ثابت کیا ہے کہ آتش و نُور کے اِس آرکی ٹائپ کی جڑیں آریائی لاشعور میں بڑی گہرائی تک پیوست ہیں۔ ظاہر ہے کہ شکیل الرحمٰن کی یہ باقاعدہ تحقیق اپنی نوعیت کی مُنفرد کوشش ہونے کی وجہ سے نہایت قابلِ قدر ہے۔

وزیر آغا نے اپنی معرکۃ آرا تصنیف "اُردو شاعری کا مزاج" میں تخلیقی

سطح پر اجتماعی لاشعور اور نسلی یادداشت کی کارفرمائیوں کا سراغ لگاتے ہوئے اساطیر، تاریخ، تہذیب، ثقافت، سائنس، علم الانسان اور عمرانیات سے اُس ثنویت (DUALISM) کو اُجاگر کیا ہے جو روشنی و تیرگی، وجود و عدم، زندگی و موت، روح و مادہ، اہرمن و اہرمن، زمان و مکان، ٹوٹم اور ٹیبو، زمینی اور آسمانی اقدار کے باہمی تصادم کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ اُنہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ گیت، غزل اور نظم ــــ اِن تینوں اصنافِ سخن کے مزاج میں بُنیادی فرق ہے، لیکن لاشعوری سطح پر اِن تینوں اصناف میں جو ثنویت کارفرما ہے وہ مختلف ادوار میں مختلف تہذیبی و ثقافتی تصادمات کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آئی ہے۔ ان کا اندازہ ہے کہ عہدِ قدیم میں مادری اور پدری نظام کے تصادم سے گیت کی ابتدائی صورت وجود میں آئی ہوگی۔ لیکن دراوڑوں اور آریاؤں کے تہذیبی تصادم سے ہندوستان میں گیت کے مزاج کی باقاعدہ تشکیل ہوئی جس سے بعد میں اردو کے گیتوں کا مزاج بنا۔ اسی طرح مسلمانوں کی آمد سے ہندوستانی تہذیب کو دوسرے بڑے تہذیبی جھٹکے کا سامنا کرنا پڑا جس کے نتیجے پر اُردو میں غزل کو بطورِ خاص فروغ حاصل ہوا۔ اُسی طرح انگریزی تہذیب کی آمد ہندوستانی ثقافت کے لئے تیسرے بڑے تصادم کی حیثیت رکھتی ہے جس کے نتیجے میں اُردو میں صنفِ نظم کو مقبولیت ... ہوئی۔ مرحوم کو ... پر آغا نے ایک اہم اور پیچیدہ موضوع پر اس قدر منفرد اور عالمانہ انداز میں بحث کی ہے کہ اُن کی اس کاوش کو بجا طور پر جرأتِ تنقید میں ایک بیش بہا اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ابنِ فرید نے علامت کے تصورِ زمانی و مکانی پر گفتگو کرتے ہوئے فریزر، ایرک فروم جیسے ماہرین عمرانیات کے نظریات سے استفادہ کیا ہے لیکن انہوں نے جو نتائج اخذ کئے ہیں وہ اُن کے اپنے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بُعدِ مکانی اور بُعدِ زمانی کے درمیان ذریعۂ اتصال فرد ہی ہوتا ہے۔ فرد کی ذات طبعی ماحول کا بھی اساسی عنصر ہوتی ہے اور تہذیب و معاشرہ کا بھی۔ اس لئے فرد (یعنی علامت ساز) کی پیش کردہ علامت زمان و مکاں کے اتحاد و اتصال کی نمائندگی کرے گی۔ یہ نمائندگی محض ... فرد کی نہیں بلکہ اُس دور کے فرد کی ہوگی جس میں اس علامت کی تخلیق ہوتی ہے۔ چونکہ ہر علامت اپنے ساتھ تاریخ، تجربہ اور جذبہ و ... کا ... تسلسل لے کے چلتی ہے جو عمرانیاتی اصول کا پابند ہے، اس لئے علامت کو علامت ساز کی ذاتی میراث سمجھنا غلط ہے، بلکہ اُسے ترسیل و ابلاغ کا حق ادا کرنا چاہیئے۔ ابنِ فرید کا خیال ہے کہ علامت کو نہ ماضی سے منقطع کیا جا سکتا ہے اور نہ اسے صرف ماضی تک محدود رکھا جا سکتا ہے، نہ اُسے محض دیومالائی داستانوں تک محدود رکھا جا سکتا ہے، نہ معاشرہ اور مذہب سے اس کا رشتہ منقطع کیا جا سکتا ہے۔ اُنہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ اردو کی علامتوں میں سامی تہذیب کی خانہ بدوش زندگی سے لے کر ہند آریائی تہذیب کے آداب و اطوار اور اعتقادات و تصورات تک تمام موثرات کا سراغ ملتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ابنِ فرید نے عمرانیات کے نقطۂ نظر سے علامت کی ترسیل و ابلاغ پہ جس طرح زور دیا ہے ممکن ہے اُن کے دیگر ہم عصر نقاد اس سے متفق نہ ہوں۔ لیکن ان کے دلائل میں جو وزن و وقار ہے اُسے کسی طرح نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس ضمن میں، میں اپنے تنقیدی نظریات کا ذکر کرتا چلوں تو غالباً بےجا نہ ہوگا۔ میں نے ریاضیات، شماریات، سائنسی علوم، علم النفس، جدید علمِ فلسفہ اور فنونِ لطیفہ کے اصول کے امتزاج سے شعری تنقید میں "نظریۂ اضافیات" کی بنا ڈالی ہے جو بیک وقت اصولی بھی ہے اور اقداری بھی۔ میں نے ٹی۔ آر۔ ہن کے طریقۂ کار کو وسعت دے کر ریاضیات کی سٹ تھیوری (set theory) کی مدد سے ترسیل و ابلاغ کے مسائل پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ آئن سٹائن کے "نظریۂ اضافیت" سے متاثر ہو کر فڈرک اے پوٹل نے "تنقیدی اضافیات" (critical Relativism) کی بنا ڈالی تھی جس میں اُنہوں نے "شاعری" کو مطلق اور تنقید کو اضافی شے قرار دیا تھا لیکن میں نے پوٹل کے نظریے میں ترمیم کر کے شاعری اور تنقید دونوں کو اضافی قرار دیا۔ شعر کے تخلیقی عوامل سے متعلق ژاق ماریتیں کے فلسفیانہ نظریات اور آئی اے رچارڈس کے نفسیاتی اصول میں ترمیم و اضافہ کر کے میں نے ترسیل و ابلاغ کے ہر مرحلے میں جذبات کی اہمیت کو اُجاگر کیا اور شاعری کے لئے کیفیات کے ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی کو ضروری قرار دیا۔ موسیقی کے سائنسی اصول (یعنی زیر و بم یا pitch، شدت یا intensity اور کیفیت یا timbre) کو مدِنظر رکھتے ہوئے میں نے شاعری کی قدروں کے تعین کے لئے ذیل کے تین اصول وضع کئے ہیں: (۱) جذباتی کیفیات کی موجیں کتنی وسیع ہیں

ستا حو ہیتی

یعنی زندگی کے کتنے وسیع تجربات کو اپنی گرفت میں لئے ہوئے ہیں۔؟ (۲) جذباتی کیفیات کی موجیں کتنی گہری ہیں، یعنی یہ موجیں تحت الشعور اور لاشعور کی کتنی گہرائیوں سے ذہنِ نقاد کے تجربات کو شعور کی سطح تک اُبھار لانے کی اہلیت رکھتی ہیں ؟۔ (۳) جذباتی کیفیات کی مختلف موجوں کے باہمی امتزاج سے سالم کلیت معرضِ وجود میں آتی ہے کہ نہیں ؟

میں نے نظم کو ایک ایسے مقناطیس سے مشابہ قرار دیا ہے جس کے سالمات (Molecules) اپنی مخصوص ترتیب کی وجہ سے مقناطیسی قوت کے حامل ہوتے ہیں اور آگ میں ڈال کر اس ترتیب کو بدل دیا جائے تو مقناطیس کی یہ قوت جاتی رہے گی۔ اس لئے میری نظر میں نظم کے لئے الفاظ کی مخصوص ترتیب، ان کا دروبست اور ان کے خارجی آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔

آج کل عالمی ادب میں اسلوبیات (STYLISTICS) پر بڑے وسیع پیمانے پر کام ہو رہا ہے۔ شماریاتی اسلوبیات (STATISTICAL STYLISTICS) اس کی ایک جدید تر شاخ ہے۔

حالانکہ اُردو کے ہم عصر نقّادوں میں اس کا رواج ابھی عام نہیں ہوا ہے، پھر بھی کہیں کہیں شعری اسلوب کا ایسا صوتیاتی مطالعہ ہماری نظر سے گذرتا ہے جس میں شماریاتی اسلوبیات کا استعمال ہوا ہے۔ مثلاً مغنی تبسم نے اپنی تصنیف "فانی بدایونی ۔ حیات، شخصیت اور شاعری" میں بڑی محنت سے فانی کی شاعری کے مختلف ادوار میں غیر مسموع مصمتوں، مسموع مصمتوں اور مسموع اصوات کا تناسب اس طرح نکالا ہے:

	غیر مسموع مصمتے	مسموع مصمتے	مسموع اصوات
دورِ اول	۴۵،۶٪	۵۴،۴٪	۷۶،۱٪
دورِ دوم	۴۲،۶٪	۵۷،۴٪	۷۹،۵٪
دورِ سوم	۴۲،۲٪	۵۷،۸٪	۷۲،۹٪

ظاہر ہے کہ فانی بدایونی کے تینوں ادوار میں غیر مسموع مصمتوں، مسموع مصمتوں اور مسموع اصوات میں جو تناسب پایا جاتا ہے، وہ نہایت دلچسپ ہے۔

مرزا خلیل احمد بیگ نامی ایک اور نئے نقّاد نے نظموں میں طویل اور مختصر مصوتوں اور بندشی، انفی، پہلوی، تھپک دار اور صفیری مصمتوں نیز مصوتوں، دوہرے مصوتوں اور انفیاتی مصوتوں کے اعداد و شمار سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ فیض کی نظم "تنہائی" کا کلیدی فقرہ "کوئی نہیں آئے گا" اور اقبال کی نظم "تنہائی" کا کلیدی فقرہ "تنہائی شب" ہے۔ (ملاحظہ ہو شعر و حکمت ۷/۶)۔ دراصل مرزا خلیل احمد بیگ نے لِنچ (LYNCH) اور ڈِل ہائمز (DEEL HYMES) کے طریقۂ کار کو اُردو شاعری پر بڑی کامیابی کے ساتھ منطبق کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ عمل بذاتِ خود دلچسپ بھی ہے اور قابلِ قدر بھی۔ یہ ضرور ہے کہ اس طریقۂ کار سے شعری تخلیقات کی قدر و قیمت کا تعیّن ممکن نہیں، لیکن اس طرح کم از کم کلیدی فقرہ تو ہاتھ آتا ہے جس کی مدد سے پوری نظم کے گنجینۂ معنی کا دروازہ کھولا جا سکتا ہے اگر کچھ نہیں تو کم از کم اُن اصوات کا تو اندازہ لگ جاتا ہے جن کے آہنگ سے شاعر کا تحت الشعور و لاشعور دورانِ تخلیق نظم مغلوب تھا۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات کے اصول کے تحت شعری تخلیقات کے اسالیب میں پوشیدہ چند خوبیوں اور خصوصیتوں کا انکشاف ہو سکتا ہے اور بس۔ اس کے آگے اگر ہم اقداری فیصلے کا محاکمہ کرنے کی کوشش کریں تو یہ ہماری بہت بڑی غلطی ہوگی۔ خصوصاً شماریاتی اسلوبیات کے تحت ایک اسلوب کو دوسرے اسلوب سے الگ طور پر پہچانا ضرور جا سکتا ہے، لیکن کون سا اسلوب کس سے بہتر ہے، اس کا معروضی فیصلہ ممکن نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شماریاتی اسلوبیات کا فیصلہ مطلقاً معروضی ہوگا جبکہ ادبی اقدار اضافی حیثیت رکھتی ہیں اور ہم ادبی اقدار سے متعلق جو بھی معروضی فیصلہ سنانے کی کوشش کریں گے اُس میں غیر معروضیت کسی نہ کسی حد تک ضرور شامل ہوگی۔ اس طرح ہمارا فیصلہ غلطی پر مبنی ہوگا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" میں اسالیب کی قدروں کے تعین کے لئے ذیل کے اصول و معیار قائم کئے ہیں اور انہیں عملی طور پر شماریاتی اسلوبیات پر منطبق کر کے معروضی فیصلہ سنانے کی کوشش کی ہے:۔ (۱) اگر کسی شاعر نے زیادہ الفاظ استعمال کئے ہیں تو ہم اسے اُس شاعر کے مقابلے میں لفاظ اور فضول خرچ ٹھہرائیں گے جس نے اتنی ہی وسعت میں کم الفاظ سے کام نکال لیا ہے۔ (۲) اردو میں وہی شعری اسلوب بہتر ہے جو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ممتاز اور بلند آہنگ نظر آئے۔ امتیاز اور بلند آہنگی کی پہچان یہ ہے کہ شعر میں بدیسی (یعنی عربی و فارسی) الفاظ اور اضافتیں کثرت سے مستعمل ہوں۔ (۳) جس شعر میں متوالی اضافتیں

(اضافت در اضافت) جتنی زیادہ ہوں گی، اُس شعر کا اسلوب اتنا بہتر ہوگا۔ (۴) کسی شعر میں کلیدی (یعنی تکراری) الفاظ جتنی زیادہ تعداد میں ہوں گے، اس شعر کا اسلوب اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ (۵) ایسا اسلوب خوش آہنگ ہوگا جس میں خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڑھ وغیرہ) اور کاف، قاف، خ جیسی آوازیں (جنہیں فاروقی کرخت یا خشک آوازیں کہتے ہیں) کم ہوں اور رے، نون، نون غنہ، میم جیسے مصمتے زیادہ ہوں۔ اُن کا کہنا ہے کہ تمام مصوتے خوش آہنگ ہوتے ہیں لیکن طویل اور معروف مصوتے سب سے زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں، اس لئے اسلوب کی خوش آہنگی کے لئے اِن کا کثرت سے استعمال ہونا ضروری ہے۔ (۶) اُس شعر کا اسلوب بہتر قرار دیا جائے گا جس میں مجرّد جدلیاتی الفاظ (یعنی استعارہ، علامت، پیکر، تشبیہ وغیرہ) کی تعداد زیادہ ہو۔

فاروقی نے سودا، میر اور غالب کی ایک ہی زمین میں کہی گئی تین غزلوں (جن کے پہلے مصرعے بالترتیب ہیں ع ہے یہ دیوانہ مرید اس زُلفِ چھٹ کس بیر کا، ع سیر کے قابل ہے دلِ صد پارہ اُس نخچیر کا، اور ع نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا) کے اسالیب کا مندرجۂ بالا نقطۂ نظر سے تجزیہ کرکے اعداد و شمار کی مدد سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ غالب کا اسلوب ہر اعتبار سے میر اور سودا سے بہتر ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید کی بنیاد ہی غلط ہے تو پھر نتیجہ درست کیا ہوگا؟ اگر فاروقی نے خود غالب کے دورِ اوّل کی غزلوں کو انہیں کے دورِ آخر کی غزلوں کے ساتھ مندرجۂ بالا اصول کے تحت موازنہ کیا ہوتا تو ان کو اسی نتیجے پر پہنچنا پڑتا کہ غالب کے ابتدائی دور کا اسلوب ان کے آخری دور کے اسلوب سے زیادہ کامیاب ہے، حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ زندگی کے پختہ تجربات کے ساتھ ساتھ غالب کے اسلوب میں نکھار پیدا ہوتا گیا کہنے کی غرض یہ ہے کہ ہم عصر اردو نقادوں نے جہاں شماریاتی اسلوبیات کو اقداری فیصلے کے محاکمہ کے لئے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے، وہیں انہیں ٹھوکر لگی ہے۔

بہرحال، مندرجۂ بالا سطور میں میں نے ہم عصر اردو تنقید کے اُن تمام میلانات کا تفصیلی ذکر کردیا ہے جن پر علوم جدیدہ کے مختلف شعبوں کے اثرات بہت گہرے نظر آتے ہیں اور جنہیں بجا طور پر "سائنٹفک تنقید" کا لقب عطا کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے نقادوں نے اس قسم کی تنقید کو فروغ دیتے وقت کسی مغربی نقاد کے اصول و نظریات یا طریقۂ کار کی نقالی نہیں کی ہے بلکہ براہِ راست علوم جدیدہ کی روشنی میں ادب کے مختلف پہلوؤں پر غور و فکر کرکے اپنے لئے الگ الگ راہیں دریافت کی ہیں۔ یہ بات بجائے خود بہت اہم ہے کہ یہ لوگ بڑی حد تک اپنی انفرادیت برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں لیکن ہمارے ہم عصر نقادوں کا ایک حلقہ ایسا بھی ہے جو براہِ راست انگریزی کی "نئی تنقید" (NEW CRITICISM) کے اُصول و نظریات اور طریقۂ کار سے گہرے طور پر متاثر ہے۔ یہ حلقہ دراصل بمبئی نقادوں کا ہے جو محمد حسن عسکری کی رہنمائی میں ادبی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ان نقادوں کے پاس اپنے کچھ منفرد اصول و نظریات نہیں ہوتے بلکہ انہیں آوازوں کی بازگشت ہوتی ہے جو انگریزی کی نئی تنقید میں سنائی دیتی ہے۔ گویا $(a+b)^2$ کا فارمولا پہلے سے موجود ہے، یہ لوگ صرف a اور b کی نئی نئی قیمتیں اُس میں چسپاں کردیتے ہیں۔ چونکہ ان نقادوں کے اصول و نظریات انگریزی کی "نئی تنقید" ہی سے ماخوذ ہیں اس لئے یہاں اصل ماخذ کا ایک سرسری جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہوں۔

۱۹۱۰ء میں پہلی بار جوئل اسپنگارن (Joel Spingarn) نے کولمبیا یونیورسٹی میں تقریر کرتے ہوئے New Criticism کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ اُنہوں نے ادب کو مختلف ادوار یا گروپ میں تقسیم نہ کرکے کروچے کی جمالیات کی رو سے ہر ادبی تخلیق کو اس کے "اپنے معیار" پر پرکھنے پر زور دیا تھا۔ بعد میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچارڈس اور ولیم ایمپسن کی قیادت میں نئی تنقید نے ایک باقاعدہ دبستانِ فکر کا درجہ حاصل کرلیا۔ حالانکہ اس دبستان کے مختلف نقادوں میں شدید قسم کے نظریاتی اختلافات بھی پائے جاتے ہیں لیکن جن باتوں پر یہ سب متفق ہیں، وہ یہ ہیں:

(۱) ہر تخلیق کو اس کے اپنے معیار پر پرکھنا چاہیے، یعنی تنقید کو ہر طرح کے اخلاقی یا سماجی اصول سے پاک رکھنا چاہیے۔ تنقید میں جہاں کہیں بھی یہ عناصر آئیں گے، ضمنی طور پر آئیں گے اور تخلیق کی قدر و قیمت متعیّن کرنے کے بجائے اس کی وجہِ تخلیق پر روشنی ڈالیں گے۔

(۲) بقول ایلیٹ، تخلیق شاعر اور قاری کے درمیان کی ایک چیز ہے۔ کسی شعری تخلیق کی قدر و قیمت متعیّن کرتے وقت اسی صداقت کو ہمیشہ مدِ نظر رکھنا ہوگا۔

(۳) تخلیقی عوامل کے نفسیاتی پہلوؤں پر خصوصی توجہ مرکوز کرنی ہوگی۔

(۴) نقّاد کو چاہیئے کہ وہ شعر میں "مشکل سے مشکل تر معنی" دریافت کرے۔ (جس کی جانب Graves نے پہلی بار توجہ دلائی تھی)۔

(۵) نقّاد کو چاہیئے کہ وہ شعر کی ذو معنویت (ambiguity) اور ترسیل و ابلاغ کے تمام پہلوؤں پر گہری نظر رکھے۔ شعر کے ہر ہر لفظ کا تجزیہ کرے اور معنی، آہنگ، موسیقی، نحو، پیکر، علامت ــ ہر چیز ٹکڑے ٹکڑے کرکے دیکھے۔

(۶) نقّاد کو چاہیئے کہ نظم کے ہیئتی تجزیے ــ (structural Analysis) پر توجہ مرکوز کرے، یعنی نظم کے داخلی ارتقا کو سمجھنے کے لئے اسکی ہیئت، فارم اور نظم کے مختلف حصّوں کے باہمی تعلقات کا تجزیہ پیش کرے۔

(۷) نقّاد کو چاہیئے کہ پوری نظم کو ایک منظم اکائی (organic unity) کی حیثیت سے دیکھے۔

کوئی بتائے کہ اُردو کے نئے ہیئتی نقّادوں کے نزدیک مذکورۂ بالا اصول کے علاوہ اور کون سے اصول ہیں؟ ان لوگوں کی نگاہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی تصانیف "درس لبرے پر ایک نظر"، "روایت اور انفرادی فطانت"، "تنقید کا فرض" اور "شاعری کا استعمال اور تنقید کا استعمال"، آئی۔ اے۔ رچارڈس کی تصانیف "معنی کے معنی"، ادبی تنقید کے اصول" اور "فلسفۂ لسان" اور ایمپسن کی تصانیف "سات قسم کی ذو معنویت"، "پیچیدہ الفاظ کی ہیئت"، یا پھر انگریزی کے "Formalist" گروپ کے چند اور نئے نقّادوں کے معانی سے آگے اور کتنی دُور جاتی ہے! ہماری ہیئتی تنقید میں جس طرح لفظ شناسی پر توجہ مرکوز کی جا رہی ہے اور الفاظ و معانی کے باہمی رشتوں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے اس کا تعلق براہ راست علم معانی (semantics) کے ان اصولوں سے ہے جنہیں آئی۔ اے۔ رچارڈس، اوگڈن، جیمس اوکڈ اور ایمپسن نے وضع کیا تھا۔ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی تنقید سے ہمارے ادب کو سرے سے کوئی فائدہ ہی نہیں پہنچا۔ مجھے تو صرف ہیئتی نقّادوں کے اس قول سے اختلاف ہے کہ مغربی تنقید کی نقّالی کے امکانات جتنے نفسیاتی، اخلاقی اور سماجیاتی تنقید میں ہیں، اتنے ہیئتی اور اسلوبی تنقید میں نہیں۔ میرے خیال میں ہمارے وہ ہم عصر نقاد جنہوں نے براہِ راست مختلف علوم جدیدہ سے استفادہ کرکے فنِ تنقید کو نئے نئے ابعاد سے روشناس کرایا ہے، ان کے یہاں اپنی انفرادیت ہیئتی نقّادوں کی بہ نسبت بہتر طور پر ابھر کر آئی ہے ـــ۔ پھر بھی مشہور ہیئتی نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظ شناسی کے اصول کے پیشِ نظر جس شاندار طریقے پر غالبؔ کے کلام کی نئی نئی خوبیوں کا انکشاف کیا ہے اور الفاظ کے پردے میں پوشیدہ غالبؔ کی معنوی تہہ داریوں کو جس منفرد انداز سے اُجاگر کیا ہے وہ میری نظر میں نہایت قابلِ قدر ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات وہ لفظی و نحوی تقطیع میں اس قدر حد سے تجاوز کر جاتے ہیں کہ اُن کے اس طریقہ کار کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی زبان میں "تنقید کا لیمو نچوڑ طریقہ" کہا جا سکتا ہے)۔

ہیئتی نقّادوں کے علاوہ ہم عصر نقّادوں کا ایک اور گروپ بھی ہے۔ جس نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی تنقید سے بڑے دلچسپ انداز میں اثرات قبول کئے ہیں۔ اس گروپ نے ایلیٹ کی مذہبی و اخلاقی تنقید کو مطمحِ نظر بنایا ہے۔ (ہندوستان میں اس گروپ کی نمائندگی عبد المغنی کرتے ہیں)۔ آپ کو معلوم ہوگا کہ عیسائیت ایلیٹ کی سب سے بڑی کمزوری تھی۔ اپنی تصانیف "مذہب اور ادب"، "عیسائی سوسائٹی پر ایک نوٹ" اور "ثقافت کی تعریف" میں انہوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادبی تنقید اس وقت تک پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچ سکتی جب تک کہ اخلاقی (ethical) اور دینیاتی (Theosophical) اقدار پر مبنی تنقید بھی اس میں شامل نہ ہو۔ سماجی اور مذہبی (socio-religious) تنقید کے مؤید ہونے کی وجہ سے ایلیٹ کو اپنے عہد میں سخت نکتہ چینی کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ لیکن ہمارے مذکورۂ بالا گروپ کے نقّاد ایلیٹ کی تنقید کے اخلاقی و مذہبی پہلوؤں کو اپنا کر انہیں کے نقشِ قدم پر چل رہے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ایلیٹ عیسائیت کے مبلّغ تھے اور یہ لوگ اسلام کے مبلّغ ہیں، اور اسلامی اخلاقیات و دینیات کے نقطۂ نظر سے ہر ادبی تخلیق کو پرکھنے کے قائل ہیں۔ ظاہر ہے کہ انگریزی میں خود ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اس نوعیت کی تنقید کو مستحسن قرار نہیں دیا گیا تو اُردو میں اُن کے کسی مقلّد کی تنقید کو کس طرح قابلِ تحسین کہا جا سکتا ہے؟

مندرجۂ بالا سطور میں میں نے تنقید کے جن مختلف میلانات کا ذکر کیا ہے اُن سب کے باہمی امتزاج سے ہم عصر اُردو تنقید کا مزاج بنتا ہے۔ یوں تو ان میلانات کی حیثیت بظاہر سبزۂ بیگانہ کی سی ہے، لیکن ہماری اپنی

(باقی صفحہ ۶۳ پر دیکھئے۔)

ڈاکٹر سید حامد حسین
ای - ۱۸۴/۲ ، پروفیسرز کالونی - بھوپال - ۲

ادب اور سمتوں کا اغوا

(۱) میرے ایک دوست ہیں اشوک ناتھ جھا۔ وہ شہر کی ایک بہت چلنے والی شاہراہ کے کنارے ایک چار منزلہ مکان کی آخری منزل پر رہتے ہیں۔ میں جب اُن سے ملنے جاتا ہوں تو وہ اکثر بیرونی برآمدے میں کرسیاں ڈال لیتے ہیں اور جب ہم وہاں بیٹھتے ہیں تو نیچے سڑک پر ٹریفک کی ہماہمی صاف نظر آتی ہے۔ اشوک کو اس بھیڑ بھاڑ، غل غپاڑے سے ہمیشہ شکایت رہتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ لوگوں کو کیا پاگل پن سوار ہے۔ اندھا دھند سر اٹھائے گھوم رہے ہیں۔ نہ کوئی نظم، نہ ترتیب، نہ توازن، نہ سمت۔ اس چوراہے پر سوائے ہنگامے، انتشار، دھکا پیل کے کچھ نظر نہیں آتا۔

(۲) میرا بیٹا ہے نوید۔ گرمیوں کے آخر میں جب بادل اُٹھ کر آنے لگتے ہیں تو عموماً وہ اکثر میرے پاس آکر لیٹ جاتا ہے اور بادلوں کی بنتی بگڑتی شکلوں کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔ دیکھیے وہ کالا ٹکڑا ہے نا، وہ کتا لگتا ہے۔ مگر دیکھیے اب تو وہ کچھ اونٹ سا بنتا جا رہا ہے۔ نہیں یہ تو افریقہ کے نقشے جیسا لگ رہا ہے۔ ارے وہ تو ستار بن گیا نہیں نہیں وہ تو صراحی لگتا ہے۔ وغیرہ۔ وغیرہ۔

(۳) میرا ایک بھتیجا ہے متین۔ عمر اٹھارہ بیس سال کی ہے لیکن حضرت اب بھی تتلاتے ہیں۔ آج کل ان کی نانی آئی ہوئی ہیں۔ وہ خاصی بوڑھی ہیں اور اونچا سنتی ہیں۔ جس وقت متین میاں اور اُن کی نانی آپس میں باتیں کرتے ہیں، اُس وقت بڑی دلچسپ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے۔ متین میاں کہتے ہیں۔ "نانی اماں ہمنے تو آپ تو دو تھت بھیجے تھے؛
(نانی اماں ہم نے تو آپ کو دو خط بھیجے تھے آپ کو نہیں ملے) نانی اماں پوچھیں گی "ایں کون سے درخت بھیجے تھے"! ———— متین۔
میاں زور سے کہیں گے: "تھتیاں، دو تھتیاں (چھٹیاں دو چھٹیاں) نانی اماں بڑی بیچارگی سے جواب دیں گی "تتلیوں کا کیا کروں گی بیٹا" متین میاں کہیں گے "دات سے بھیجے تھے دو لفافے" (ڈاک سے بھیجے تھے دو لفافے)۔ نانی اماں پھر حیران ہو کر پوچھیں گی "بھات کی کیا بات ہوئی متین میاں"! وغیرہ وغیرہ۔

ان تینوں مثالوں میں ایک بات مشترک ہے۔ وہ ہے صورت حال کا ردِ عمل یا ۔ تینوں تجربے زندگی کے عام تجربے ہیں اور جس طرح اُنہیں پیش کیا گیا ہے، اُنہیں ادب کا کوئی اہم حصہ نہیں سمجھا جاسکتا، لیکن بنیادی طور پر وہ ادب کے متعلق تین اہم سوالوں کی جانب ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں۔

اشوک سڑک پر بھیڑ کو بے مقصد اور بے ترتیب سمجھتا ہے۔ وہ اس پراگندگی کو ہماری تیز رفتار زندگی کی ایک علامت سمجھتا ہے اور اس سے پیدا ہونے والے شور، ہنگامے اور ہلچل کی شکایت کرتا ہے۔ اس کے نزدیک اس بھیڑ کی کوئی سمت نہیں ہے، اس سلسلہ میں فرد گم ہو چکا ہے اور بھیڑ کے دباؤ میں انسان بے بس آگے بڑھا جا رہا ہے۔ دراصل یہ نقطۂ نظر اس شخص کا ہے جو اپنی کھڑکی سے جھانک کر اس منظر کو دیکھ رہا ہے میں جو ابھی کچھ لمحے پہلے اسی بھیڑ کا حصہ تھا ایسا نہیں سوچتا۔ میں جس وقت اس بے ہنگم انتشار میں اپنی موجودگی سے اضافہ کر رہا تھا اُس وقت میں ایک مقصد کے ساتھ چل رہا تھا وہ اشوک سے ملاقات تھی۔ میری ایک سمت متعین تھی اور وہ اشوک کا مکان تھا۔ میری ایک خاص رفتار تھی جو میرے پاس موجود وقت سے تناسب تھی۔ میرے چلنے کا ایک زاویہ تھا جو دوسروں سے تصادم سے بچنے کی کوشش میں پیدا ہوا تھا۔

بھیڑ میں شامل ہر شخص میری طرح ایک فرد ہے جو اپنے ذہن میں ایک مقصد کا تصور رکھتا ہے۔ اور اُس کی اپنی ایک سمت ہے۔ اُس کی زندگی کا ہر لمحہ اُس سے ایک توازن و ترتیب کی مانگ کرتا ہے جس میں اس کے مقصد کی اہمیت، اُس کے پاس موجود وقت، اس

کو حاصل وسائل کی نوعیت اور اُس کے گرد و پیش کی دنیا میں حالات، سب کچھ شامل ہیں۔ اِس توازن کا کچھ حصّہ اختیاری ہے اور کچھ حصّہ جبریہ۔ مقصد کا تعیّن، اس کے حصول کا ارادہ اختیاری پہلو ہیں۔ جب کہ گرد و پیش کے حالات، وسائل کی دستیابی وغیرہ ایسے پہلو ہیں جن کے ساتھ سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔

بالاخانے پر بیٹھ کر ہم جو ادب تیار کر رہے ہیں اُس میں اکثر ہمیں فرد بھیڑ میں گم اور سمتوں سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ادب کا موضوع بنیادی طور پر فرد اور اس کا شخصی تجربہ ہے۔ اور ایک زندہ فرد کا شخصی تجربہ صرف مجبوریوں سے مرتب نہیں ہوتا بلکہ اس میں فرد کے زندہ اور متحرک احساس کی ایک ایسی کارفرمائی بھی ہوتی ہے جو پورے تجربے کو ایک خصوصی آہنگ اور ایک انفرادی امتیاز بخشتی ہے۔ اس تجربے میں شخصی اور غیر شخصی دونوں قسم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ لیکن شخصیت کی تکمیل دراصل اُن عناصر کا توازن و ترتیب ہوتی ہے چاہے وہ ترتیب مقصدی ہو یا حالات سے سمجھوتے کا نتیجہ ہو۔ شخصیت پر "وابستگی" کی بھی گرفت ہوتی ہے اور "تنظیم" کا جبر بھی، لیکن اس پکڑ اور جبر کے ساتھ جدوجہد سے ہی ہر شخصی کردار کی انفرادیت مرتب ہوتی ہے۔

چنانچہ انسانی تجربے کو خالصتاً جبری طاقتوں کا نتیجہ سمجھنا صحیح نہیں۔ دراصل یہ جبریہ احساس عہدِ حاضر کے اندازِ فکر کی پیداوار ہے۔ بیسویں صدی تکنیکی اور علمی ترقی کا دور رہا ہے اور اس نے انسانی ذہن کو آلات کے استعمال، میکانکی طریقِ عمل اور مادّی جبریت کی اہمیّت سے متاثر کیا ہے۔ آج ہم انسانی مسائل کو سمجھنے کے لئے نفسیات، بشریات، سماجیات اور معاشیات وغیرہ کی بلند و بالا عمارتیں کھڑی کر چکے ہیں اور اِن بالاخانوں پر چڑھ کر طاقتور دُوربینوں کی مدد سے انسان کا مطالعہ کر رہے ہیں اور اُس کی لاچاری، مجبوری اور حالات کی غلامی کا نوحہ پڑھ رہے ہیں۔ اور ادب میں انسان کو ایک حیران، سراسیمہ اور معذور فرد کی حیثیت سے پیش کرنا واقفیت کا کمال سمجھ رہے ہیں۔ حالات کے ساتھ کشمکش زندگی کے ڈرامے کا صرف ایک پہلو ہے۔ زندہ رہنے کی خواہش اور زندگی کے چراغ کو حالات کے طوفان میں جلائے رکھنے کے لئے جدوجہد ایک اور اہم پہلو ہے۔ قبل از تاریخ زمانے سے انسان نے فطرت مخالف طاقتوں سے مقابلہ کیا ہے اور اس کشمکش کے باوجود نسلِ انسانی آج تک برقرار ہے۔ زندہ رہنے کی اِسی خواہش اور حالات سے آگے بڑھ کر اُمید اور روشنی کی تلاش میں ادب انسان کا معاون رہا ہے اور

اس جدوجہد میں دمسازی کی ضرورت نے ہی شعر و نغمے، رقص و موسیقی کو اُس وقت جنم دیا جب انسان کو عقلی علوم کی ذرا بھی آگاہی نہ تھی۔ فن و ادب کو انسان نے رُوح و جذبہ میں تقویت کے ایک دلآویز وسیلے کی حیثیت سے سمجھا ہے۔ آج بھی قبائلی معاشرت ہم پر یہ واضح کرنے کے لئے کافی شہادت بہم پہونچاتی ہے کہ فن و ادب کا منصب نہ محض روایتی ہے اور نہ صرف تقلیدی۔ وہ صرف زندگی کی مایوسیوں، محرومیوں، لاچاریوں اور بے معنی پراگندگی کی آوازِ بازگشت نہیں ہے۔ فن و ادب انسان کے شعورِ زندگی کا ایک حسین، پُرامید، دلفریب و نشاط آگیں تکملہ ہے وہ مایوس فرد کو اُمید، تھکے انسان کو راحت، یقین کی دولت لٹا بیٹھنے والے کو یقین، زندگی کی ناتمامی کا شکوہ کرنے والے کو تکمیل پر شکستہ اور خستہ حال کو دمسازی کا یقین دلاتا ہے۔

ادب کے بعض دستورسازوں نے ادب میں حُسن، امید اور نشاط کی تلاش کو "فراریت" کا نام دینے کی کوشش کی ہے۔ لیکن "فرار" فطرت کے نظامِ توازن کا ایک حصّہ ہے۔ اس کا انسان روز تجربہ کرتا ہے اور یہ انسان کے نظامِ احساس کا ایک نہایت طاقتور رجحان ہے۔ مایوس کُن حالات میں بھی اُمید کا احساس، عزیز از جان افراد کی موت کے صدمے کی برداشت، اِس زندگی میں محرومیوں کی دوسری دنیا میں تلافی کی توقع ہمارے ساتھ ناانصافی کرنے والے کو اس کی پاداش ملنے کا یقین۔ ہمیں ستانے والے کو گالی دے کر حاصل ہونے والا سکون، اسی نظامِ توازن کا اہم حصّہ ہیں جو ہمیں ہمارے شعور و احساس کے ساتھ ودیعت کیا گیا ہے اگر فطری طور پر توازن کا یہ میکانزم کام نہ کرے تو انسانی زندگی ناقابلِ برداشت بن جائے اور ذہنی توازن برقرار نہ رہ سکے۔ ادب کی تخلیق، اُس میں انسان کی دلچسپی اور انسانی ذہن پر اس کی تاثیر بھی اسی شعوری توازن کے نظام سے تعلق رکھتی ہے۔ چنانچہ تصنعات اور عقلی توجیہات کے دور سے پہلے کے ادب پر نظر ڈالئے تو آپ کو خود اندازہ ہوگا کہ انسانی زندگی میں ادب کس طرح ایک تکملے کی حیثیت رکھتا ہے۔

لہٰذا ادب انسانی زندگی میں محض احساسِ جبر کا اظہار ہی نہیں بلکہ وہ انسانی شعور میں موجود آزاد تخلیق کی صلاحیت کا مظہر بھی ہے۔ ادب صرف نفسیاتی یا مادّی عوامل کا ردِّ عمل ہی نہیں پیش کرتا بلکہ یہ عوامل انسان کو جن تاثرات اور تاثیرات سے محروم کرتے ہیں وہ اُن کے حصول کی توقعات کے لئے بھی ذہنی تحریک بہم پہونچاتا ہے۔

چنانچہ ادب انسان کی اُس خواہش کی پذیرائی کرتا ہے جو مایوسیوں میں اُمید، ظلمتوں میں روشنی، انتشار میں معنی اور پراگندگی میں ترتیب تلاش کرتی ہے۔

کیونکہ دوسرے فنون کے مقابلے میں ادب میں فکر کو اپنے دامن میں جگہ دینے کی زیادہ گنجائش ہے اس لئے دورِ تعقل کی ابتدا سے ادب میں نظریاتی کشمکش نے سب سے زیادہ جگہ پائی۔ پھر کیونکہ اقدار کے احساس کو انسانی شعور سے جدا نہیں کیا جا سکتا اس لئے اقدار کی ترجیحات نے ادب کو نظریاتی آویزش کی مزید آماجگاہ بنا دیا جب عقلی علوم کی ترقی کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کی مختلف اشکال اور مختلف پہلوؤں کے تجزیے اور مطالعے کے نئے نئے انداز دریافت ہوئے تو ادب کو تکنیکی ترقی کے گڑگڑاتے انجن کے پیچھے باندھ دیا گیا اور آج یہ معلوم ہوتا ہے کہ دھوئیں سے اَٹی اور آلودگیوں کی گرفت میں پھڑپھڑاتی ہوئی صنعتی زندگی کی طرح، ادب بھی چھوٹی لمبی سانسیں لے رہا ہے۔

یہ حال اُس ادب کا ہے جو منصوبہ بند شعور کی مدد سے تیار کیا جا رہا ہے، جس میں نظریات نے اپنی نوآبادیاں بنالی ہیں اور جہاں علم کے میکانکی اسلحہ نے مورچہ سنبھال لیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود عام انسان آج بھی ادب کی پیاس رکھتا ہے۔ اگر اُسے ہم عصر ادب آسودہ کرتا تو وہ کلاسیکی ادب پڑھتا ہے۔ روایات میں آسودگی تلاش کرتا ہے۔ قبائلی ادب کا سہارا لیتا ہے۔ عام انسان کو ایسا ادب چاہیے جو اُسے اُمید دلائے اُس میں اعتماد پیدا کرے، اُسے روشنی دے، اُسے لطف بہم پہنچائے اور سکون فراہم کرے۔ اُسے ایسے ادب سے تسلی نہیں ہوتی جو اسے ذہنی طور پر نااہل ثابت کرے۔ اُس کے خیالات کو منتشر کرے، زندگی کو ناقابلِ برداشت بنائے۔ حقیقت کو گنجلک اور بے معنی بنا کر پیش کرے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انگلستان جیسے ملک میں بھی سال بہ سال "ادبی" مطبوعات کی تعداد کم سے کم تر ہو رہی ہے لیکن پُرانے ادب کی اشاعتِ نو میں اضافہ ہو رہا ہے۔

اس سے پہلے کہ افلاطون کی طرح۔ سماج پھر سے یہ یقین حاصل کرے کہ ادیب سماج میں ایک ناقابلِ اعتنا فرد ہے، ادب کا اعتبار دوبارہ بحال کرنے کی ضرورت ہے۔ اس کی ضرورت ہے کہ ادیب اپنے بالاخانوں سے اتر کر بھیڑ میں شامل ہوں۔ بھیڑ میں شامل افراد کو بلاسمت، بے رُوح اور بے مقصد کہنے کے بجائے، اُن کے ذہن و شعور، ان کی مایوسیوں اور اُمنگوں، ان کے تجربوں اور تمناؤں سے وابستگی پیدا کریں۔ ادب کے تخلیقی منصب کو میکانکی علوم کی خورد بین کے ذریعے نہیں بلکہ انسان میں فنّی اظہار کی صلاحیتوں اور ضرورتوں کے پیشِ نظر سمجھیں اور ادب کی بنیاد غیر ادبی عناصر پر نہ رکھیں بلکہ ان سرچشموں کو تلاش کریں جہاں سے ایک عام فرد کو ادب میں ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کا امرت حاصل ہو سکے۔

اس مضمون کے شروع میں میں نے اپنے بیٹے نوید کا ذکر کیا تھا جو کبھی کبھی بادلوں کی بنتی بگڑتی شکلوں کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ دلچسپ مشغلہ اسے کچھ عرصے کے لئے مصروف رکھتا ہے لیکن وہ جلد اس سے اکتا جاتا ہے اور پھر اسے یہ یاد نہیں رہتا کہ اُس نے کیا کیا شکلیں دیکھی تھیں اور جلد ہی وہ اس سارے تجربے کو بھلا دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ اس کا ایک ذہنی تجربہ ہے، لیکن یہ تجربہ اُس کے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لیتا۔ وہ اس کی شخصیت کا جزو نہیں بن پاتا کیونکہ ایک نہایت سطحی اور وقتی تجربہ ہے۔ اس کے برخلاف وہ ایک قوسِ قزح سے زیادہ متاثر ہوتا ہے اور اُس کے رنگ مدھم ہو جانے کے بعد بھی وہ اُسے یاد رکھتا ہے۔ دونوں تجربوں میں فرق یہ ہے کہ قوسِ قزح ایک شکل اور ترتیب کی مالک ہے اور اس کا ذہن اُنہیں اپنی گرفت میں لے پاتا ہے۔ بادلوں کی بنتی بگڑتی شکلیں، اسے خود اپنی شناخت پر بھی اعتماد پیدا نہیں کرنے دیتیں اور اس کوشش کو وہ لایعنی سمجھ کر چھوڑ دیتا ہے۔

ادب کی اثر اندازی کا بھی کم و بیش یہی عالم ہے۔ اگر ادب میں موجود اشارات قاری کے شعور پر گرفت پیدا نہیں کرتے اور وہ کوئی مستقل تصوّر پیدا کرنے سے قاصر ہیں تو قاری اسے اپنے ذہنی تجربے کا حصہ نہیں بنا سکے گا۔ اس کے برخلاف اگر یہ اشارے کسی ترتیب کسی سمت، کسی خاص نے کی جانب اس کی رہنمائی کرتے ہیں تو ایسا تخلیقی عمل قاری کو زیادہ بہتر طور پر اپنی جانب متوجہ کر سکے گا۔ بلند اور پائدار ادب نہ تو معمہ نویسی کا کمال ہوتا ہے اور نہ شعبدہ گری کا۔ اچھا ادب قاری کا ذہنی رفیق ہوتا ہے اور یہ رفاقت اُسی وقت پیدا ہوتی ہے جب قاری کا اُس ادب میں اعتماد پیدا ہو۔ اس اعتماد کی بنیاد مفاہمت پر ہوتی ہے اور مفاہمت کے لئے موثر اظہار کا گر ترسیل کی احتیاج ہوتی ہے

مضمون کے شروع میں دی گئی تیسری صورتِ حال کا موضوع یہی ترسیل و تفہیم کا مسئلہ ہے۔ متین میاں اور اُن کی نانی کے درمیان ترسیل و تفہیم کا صحیح رشتہ اِسی وجہ سے پیدا نہیں ہو رہا ہے کہ اُن کے پاس ترسیل و تفہیم کے ناقص ذرائع ہیں۔ نہ متین میاں اپنے اعضائے نطق کا صحیح استعمال کر پا رہے ہیں اور نہ نانی امّاں اپنی سماعت سے پوری مدد حاصل کر پا رہی ہیں۔ اِن لوگوں کا موضوعِ گفتگو صرف خط بھیجنے کے بارے میں ایک معمولی اطلاع سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن ادب میں ترسیل کا معاملہ اور بھی نازک ہے کیوں کہ وہاں جو تجربہ بیان کیا جاتا ہے اور جو اسلوبِ اظہار کے لئے منتخب کیا جاتا ہے وہ بجائے خود ایک انوکھی انفرادیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں موزوں اظہار کی ضرورت اور واضح ہو جاتی ہے۔ اگر متین میاں اپنے الفاظ کو صحیح طور پر بولنے پر قادر ہوتے تو یہ امکان تھا کہ نانی امّاں ان الفاظ کی مدد سے بیان کی سمت کا کچھ اندازہ لگا سکتیں۔ چنانچہ ان کی غلط فہمی کے لئے اُن کی سماعت کی خرابی اتنی ذمہ دار نہیں ہے جتنا کہ متین میاں کا ناقص اندازِ گفتگو۔ ادب میں تاثر کی بنیادی جہت، ادیب کے اظہار سے قائم ہوتی ہے۔ اگر ادیب خود اپنے تاثر کو متناسب اور موزوں پیکر دینے سے قاصر ہے تو قاری کی کوششیں بھی بار آور ثابت نہیں ہو سکتیں۔

ادب محض مادّی عوامل کے جبر کا نتیجہ نہیں ہے۔ اِس میں ادیب کے شخصی تجربے کا شدّت، حقیقت کی شناخت کی کوشش، تخلیقی عمل کا لطف اور اظہار کی ضرورت سارے پہلو شامل ہوتے ہیں۔ اور اس عمل کے دوران ادیب کا کردار منفعل نہیں بلکہ فعال ہوتا ہے۔ اس فعالی کردار کے عمل سے ادب مادّی حقیقت اور واقعہ سے زائد کوئی شے بن جاتا ہے اور محض حقیقت کی بے رنگ نقالی اور تجربے کا مجبور چربہ نہیں بنا رہتا۔ ادب زندگی کا ایسا تکملہ ہے جو اگر زندگی میں بے ترتیبی ہے تو ترتیب کے شعور، اگر نظریات میں بے جہتی ہے تو جہت کے احساس، اگر گرد و پیش میں پراگندگی ہے تو معنی کی تلاش اور اگر اندیشوں کا حکمرانی ہے تو یقین کے تصوّر کو تقویت پہونچاتا ہے اگر صنعتی سماج فرد کی نجی زندگی میں انتشار پیدا کر رہا ہے، اگر میکانکی تہذیب انسانی افعال پر چھاپہ مار رہی ہے، اگر مادّی نظریات انسانی روح کو اسیر کر رہے ہیں، اگر مصلحتیں جذبات پر پہرہ بٹھا رہی ہیں تو ادب کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اُن دریچوں کو وا کرے جن سے انسانیت کو زندگی

شاعر۔ بمبئی

مادہ حسن، دھنک، وہ ترنّم، وہ لہک اور وہ خوشبو حاصل ہو سکے جو زندہ رہنے کی خواہش کو تقویت دے اور انسان کو جس شعوری توازن کی ضرورت ہے وہ اس کو مل سکے۔ اور اس کے لیے وہ اُن تجربوں کو اختیار کرے جو قاری کے ذہن و احساس کو اپنی گرفت میں لینے کے اہل ہوں اور ایک ایسا اسلوب استعمال کرے جو قاری کے ذہن میں صحیح اور با معنی ردِّ عمل پیدا کر سکے۔

○○

بقیہ، صفحہ ۵۹ : "ہم عصر اُردو تنقید"

سرزمین ہیں ان کی جڑیں اس قدر گہرائی تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اُنہیں بجا طور پر اپنے ہی وطن کے گل بوٹوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم اُردو تنقید برصغیر ہند و پاک کی بیشتر علاقائی زبانوں کی ہم عصر تنقید سے بہت آگے ہے۔ اس کے باوجود میں کہوں گا کہ ہم عصر اُردو تنقید ہنوز اس قابل نہیں ہو پائی ہے کہ مغربی تنقید کی ہمسری کا دعویٰ کر سکے اس لئے اپنے ہم سفروں سے میں یہی درخواست کروں گا کہ

ع چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

○○

ڈاکٹر فضلِ امام
شعبۂ اُردو، راجستھان یونیورسٹی، جے پور

اُردو تنقید اور اُس کی ماہیت

تنقید نہ تو کھوٹے کھرے کی پرکھ کا نام ہے ـــ اور نہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کرنے کا عمل ہے اور نہ تو سُوپ سے اناج صاف کر کے کوڑا علاحدہ کرنے کا طریقۂ کار ہے۔ جیساکہ ایک طرف لُغات سے لے کر چھوٹی موٹی کتابوں میں سہل انگاری کے پیشِ نظر تنقید کی تعریف کرتے ہوئے لکھا جاتا رہا ہے، دوسری جانب تنقید کو عیوب شمار کرنے کا علم اور تنقیص و تنقیح کے مترادف سمجھا گیا۔ کچھ کے نزدیک تنقید خفیہ پولیس کا عمل انجام دیتی ہے جو مجرمین کی تلاش میں چکّر لگاتی رہتی ہے، بعض کے نزدیک تنقید، تخلیق کی دشمن ہے اور جن میں تخلیقی صلاحیتیں نہیں ہوتیں وہی تنقید کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔ میرے نزدیک تنقید کی یہ سب کی سب جذباتی اور مفروضاتی تعریفیں ہیں۔ تنقید دراصل کسی بھی شئے کی حقیقت کے صحیح اور سچے عرفان کا نام ہے۔ اس عرفان و آگہی میں ایک طویل عمل کا سلسلہ ہے جو علمِ انسانی میں ارتقائے تہذیبِ انسانی سے متعلق ہے جس کے شعبے تغیرات کے باعث نئی نئی شکل میں اُجاگر ہوتے رہتے ہیں، پھر بھی فکر کی جامعیت اور وسعت، تخلیق کا ذہنی کرب، افکار کی توانائی اور سالمیت تاریخی اور نظریاتی تحقیق، سماجی عوامل اور محرکات نیز فلسفیانہ حقائق کی روشنی میں ہی تنقید کی تعریف سمجھی جا سکتی ہے۔ یاد رہے کہ تنقید کی تعریف اور اس کے دائرہ کار پر مُطلقیت (ABSOLUTISM) کی مُہر نہیں لگائی جا سکتی ہے اور نہ تو اُصولِ تنقید (PRINCIPLES OF CRITICISM) کی موٹی اور دُبلی کتابوں کا مطالعہ کر کے تنقید کو برتا جا سکتا ہے۔ علمِ تنقید، قواعد کے علم سے قطعی مختلف ہے۔ تنقید میں ریاضی کے ابتدائی دل چسپ حقائق کی طرح صرف دو اور دو چار نہیں ہوتا ہے، بلکہ معتقدات اور عصبیت سے بلند و بالا ہو کر صحیح مذاق اور صالح رجحان سے تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی کوشش ہی تنقید کہلائے گی۔

تنقید کو تخلیق سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ تخلیق کا تعلق براہِ راست زندگی سے ہے اور زندگی ایک ایسی اکائی ہے جس میں تنہائی نہیں۔ تخلیق کار زندگی کے جس پہلو کی بھی نمائندگی اپنے فن میں کرے گا، اُسے مختلف نقطۂ نظر سے دیکھا جائے گا اور یہیں سے تنقیدی شعور کی ابتدا ہوگی جو تخلیقی صلاحیتوں کا محاکمہ کرتے ہوئے بہتر سے بہتر کی تلاش میں سرگرداں رہے گا۔ اس لئے جو تخلیق اعلا اور بلند تخلیق ہوگی اتنی ہی اعلا تنقید بھی۔ اسی طرح اعلا تنقید بھی اعلا تخلیق کی فہرست میں آئے گی۔

ہر سچّی اور صحیح تخلیق میں، خلّاق کی رُوح نظر آتی ہے، اس لئے ہر سچّی اور صحیح تنقید کا فرض یہ ہے کہ وہ خلّاق کے دل میں جھانک کر اُس کی روح کی نقاب کشائی کرے لیکن خلوص کی شمولیت بہرطور ضروری ہے۔ ہڈسن نے تنقید کی تعریف میں لکھا ہے۔

"تنقید وہ ادب ہے جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو اور جس میں خواہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو، خواہ تعریف و توصیف یا تجزیہ و تشریح کی۔ شاعری، ناول، ڈراما اور افسانہ زندگی کی تشریح کرتے ہیں۔" [1]

ہڈسن کی مندرجہ بالا تعریف جامع اور مختصر ہے لیکن تنقید سے مراد صرف ادبی تنقید ہی نہیں ہے اور نہ تو تنقید کو صرف ادبی محاکمہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ تنقید تو جبلّی طور پر ہمارے شعور میں جاری و ساری ہے۔ زندگی کے ہر شعبے میں تنقیدی شعور اور فکر کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید کے ذیل میں بھی وسیع زندگی کے تمام تر تجربات اور گوشے ذہن نشین کرنے ہوں گے، جس سے بقول میتھو آرنلڈ۔ ادب تنقیدِ حیات بن جاتا ہے، لیکن اگر ادب تنقیدِ حیات تسلیم کیا جائے گا تو تنقید بھی تفسیرِ ادب ٹھہرے گی اور نقّاد مفسّرِ ادب کہلائے گا۔

---

[1] INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, BY WILLIEM HUDSON

تنقید اور تنقیدی شعور مانگے تانگے کا اُجالا نہیں اور نہ سڑے سڑائے زنگ آلود ذہن اسے برت سکتے ہیں۔ چند انگریزی کتابوں کا ناقص مطالعہ تنقیدی شعور بیدار نہیں کرسکتا، جب تک کہ تنقید کے فطری تقاضوں سے ذہن ہم آہنگ نہ ہو، گھسی گھسائی، پٹی پٹائی، راہوں پر تخلیق اور تنقید کی بیل گاڑی چلاتے رہنا، زندگی اور فن دونوں کو رسوا کرنا ہوگا۔ نجم الہدیٰ صاحب اپنی تصنیف تاتا لیف میں تنقید کی ماہیت پر بحث کرتے ہوئے راقم طراز ہیں۔

" شپلے (SHIPLAY) کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر مطبوعہ (۱۹۴۳ء) میں لکھا ہے کہ لفظ تنقید کا استعمال سترہویں صدی سے ہونے لگا ہے ..... اُردو میں لفظ تنقید اسی انگریزی لفظ (CRITICISM) کا بدل اور مُترادف ہے۔ چونکہ فنی حیثیت سے اردو تنقید کا ارتقا مغربی اُصولِ نقد و نظر کا بھی بہت زیادہ رہینِ منّت ہے، اس لئے اسے اچھی طرح سمجھنے کے لئے مغربی افکار و آراء سے استفادہ ناگزیر ہے۔" ؎۱

مجھے مندرجۂ بالا بیان سے قطعی اختلاف ہے۔ اوّل یہ کہ شپلے نے اپنی ڈکشنری میں جو بھی لکھ دیا ہو اُسے آنکھ بند کر کے تسلیم کر لینا صحیح نہیں۔ دوم یہ کہ فنی حیثیت سے اردو تنقید کا ارتقا بہت زیادہ مغربی اُصولِ نقد کا رہینِ منت نہیں ہے۔ یہ نظریہ ہماری کم علمی اور یورپ کی اندھی تقلید کا نتیجہ ہے۔

اُردو میں لفظ تنقید عربی زبان و ادب کی دین ہے جو "نقد" سے مشتق ہے۔ تاریخِ شعرائے عرب کا اگر ہلکا سا بھی مطالعہ کر لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دورِ جاہلیت میں میدانِ عکاظ میں دُور دراز کے عرب شعراء اپنے فنی اور علمی کمال کا مظاہرہ پیش کرتے تھے۔ ایک حکم مقرر ہوتا تھا جو کلام کے متعلق اپنی رائے بڑی بے باکی سے ظاہر کرتا تھا۔ کلام کے محاسن اور عیوب پر تبصرہ کرتا تھا۔ ابتداً اس توصیف و اعتراض کے ملے جلے عمل کو "تقریظ" کہا جاتا تھا۔ جس میں علم بدیع کے علاوہ فکر و احساس کو بھی پیشِ نظر رکھا جاتا تھا جسے با قاعدہ اور باضابطہ تنقید کے خانے میں رکھا جا سکتا ہے۔ عرب کے دورِ جاہلیت میں بھی تنقیدی بصیرت کا اندازہ اس روایت سے کس حد تک کیا جا سکتا ہے۔ جب امرا القیس اور علقمہ میں یہ بحث زیادہ زور پکڑ لیتی ہے کہ بڑا شاعر کون ہے؟ اس کے لئے یہ طے پاتا ہے کہ دونوں ایک ہی بحر اور ردیف و قافیے میں گھوڑے کے محاسن اور صفات پر قصیدہ لکھیں اور امرا القیس کی بیوی امّ جندب کو حکم (ثالث) مقرر کیا جائے۔ طے پانے کے بعد وقتِ معینہ پر دونوں نے اپنے اپنے قصیدے سنائے۔ اُمّ جندب نے یہ فیصلہ سنایا کہ علقمہ، امرا القیس سے بہتر شاعر ہے۔ امرا القیس نے سبب دریافت کیا۔ اُمّ جندب نے جواب دیا کہ علقمہ نے اپنے قصیدے میں گھوڑے کا جو وصف بیان کیا ہے۔ وہ تمہارے گھوڑے کے وصف سے اعلا اور بلند ہے۔ تم نے گھوڑے کی تیز رفتاری کو ایڑ اور کوڑے کا نتیجہ دکھلایا ہے اور علقمہ کا گھوڑا صرف عنان کی تکان سے ہی ہوا سے باتیں کرتا ہے۔ امرا القیس نے جھلّا کر کہا کہ معلوم ہوتا ہے تو علقمہ پر فریفتہ ہو گئی ہے۔ کہنے تو یہ صرف تاریخ شعرائے عرب کی ایک روایت ہے لیکن روایت کے لفظوں اور اس کے مفہوم کی تہوں تک پہونچنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ اس روایت کی روشنی میں عربی تنقید صرف علم بدیع ہی سے بحث نہیں کرتی بلکہ "فنِ تنقید" کے امکانی اصول و ضوابط بھی پیشِ نظر رکھتی ہے۔ جو مغربی ادب و زندگی کے علاحدہ علاحدہ نظریات اور دبستان کہلائے جاتے ہیں وہ قدیم عربی زبان و ادب میں بھی نظر آتے ہیں لیکن منتشر ہیں۔

بنیادی طور پر تنقید اور اس کی ماہیت کے متعلق لویس شیخ الیسوع نے اپنی مشہور اور مستند تصنیف "علم الادب" کے حصۂ اوّل میں جو بیان کیا ہے وہ قدیم ہوتے ہوئے بھی بڑی اہمیت کا مالک ہے اور آج تک کے نئے پرانے سبھی نظریات پر محیط ہے۔ ملاحظہ ہو۔ النقد بلغة هو النظر في الدراهم لیتمیّز جیّدها من فاسدها و في الإصطلاح هو عبارة عن تعقّل التّاليف الأدبية بالبصيرة لبيان محاسنها وغرمتها والدّلالة على مغايطها وشوائبها

تنقید، ذاتی پسند و ناپسند سے مُبرّا ہو کر صحیح مذاقِ ادب و شعر کی ترویج و اشاعت کرتی ہے۔ تنقید میں [illegible] تقریظی اور تنقیصی

؎۱ فنِ تنقید اور تنقیدی مضامین ص۳ سنِ اشاعت لاپتا شاعر۔ بمبئی

پہلو ہی نہیں اور نہ تنقید کا عمل نکتہ چینی کرنا ہے بلکہ محسنات کی بھرپور ترجمانی کر کے تخلیقی ادب کے سرچشموں کو فروغ دینا ہے۔ ٹو ایس ایلیٹ کا نقطۂ نظر یہاں تک واضح ہے کہ نقاد کو معائب کی طرف توجہ ہی نہیں کرنا چاہیئے۔

دوسری بات نجم الہدیٰ صاحب کے لیئے اردو تنقید کے متعلق عرض کرتا چلوں وہ یہ کہ اُردو اصنافِ سخن کی بہت سی ایسی اصناف ہیں جن کا وجود ہی مغرب میں نہیں ہے ان کو پرکھنے اور سمجھنے کے لیئے مغربی اصول نقد استعمال نہیں کئے جا سکتے ہیں اگر ایسا کیا جائے گا تو ظلم ہوگا اور ساتھ ہی ساتھ مضحکہ خیز بھی۔

درحقیقت تنقید، فن اور ادب کو سنوارتی اور اُس کا رُوپ نکھارتی اور زندگی میں اُس کی افادیت پر بحث کرتی ہے۔ تنقید کی یہ انتہائی بدنصیبی رہی کہ اس کے ابتدائی دور میں اسے صرف نکتہ چینی اور عیب جوئی کا ذریعہ سمجھا جاتا رہا اور اس تفہیم و تعبیر کے نتائج بہت خطرناک ثابت ہوئے کیوں کہ کسی تخلیق کی خامیوں کو سامنے رکھ کر تخلیق کار سے مخالفانہ رویہ اختیار کیا گیا اور بھرپور رکیک اور اوچھے حملوں سے تنقید کو بدنام کیا گیا۔ جس آدمی میں اِس طرح کے حملے کرنے کی عادت زیادہ ہوئی اُسے نقاد تسلیم کر لیا گیا۔ اس لیئے تنقید سے جذبۂ تنفر کا پیدا ہونا عین فطری تھا۔ لیکن یہ جذبہ بھی ہنگامی اور کم اہمیت کا تھا۔ آخرکار انیسویں صدی میں اہلِ علم اور اربابِ فکر و نظر نے تنقید کو نئی شکل میں پیش کیا۔ اِس نئی شکل کے مطابق تنقید کا مطلب صرف کسی تخلیق کی صفات کی طرف اشارہ اور خامیوں کو نظر انداز کرنا ہی نہیں، بلکہ اُن پر پردہ ڈالنا ہی تنقید کا مقصد سمجھا گیا، لیکن یہ بھی انتہاپسندی تھی۔ اسے بھی حق بجانب تسلیم کرنا ممکن نہیں۔

تنقید کی ماہیّت سے متعلق دو اور نظریے زیادہ دلچسپ ہیں۔ ایک نظریے کے مطابق کسی تخلیق کی صرف خصوصیات کا بیان کرنا سُودمند نہیں سمجھا گیا کیوں کہ خامیوں کی طرف اشارہ نہ کرنے سے سبھی تخلیقات عظیم کہلائیں گی۔ اِس کے قطع نظر دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فقط خامیوں کی نشان دہی نہ کی جائے۔ اگر صرف خامیوں کی طرف اشارہ ہوگا تو صدیوں میں بھی اعلا ادب تخلیق نہیں ہو سکے گا اور قلم کار، اپنے فن کی ناقدری کے باعث پژمردہ اور افسردہ ہو جائیں گے۔ اِن دونوں نظریات کی افراط و تفریط نے ایک جادۂ اعتدال نکالا جس میں فن کے محاسن و معائب دونوں کو پیشِ نظر رکھنا "تنقید" میں ضروری سمجھا گیا۔

کچھ عرصے بعد اہلِ نظر نے تنقید کے معنی میں اور بھی تبدیلی کی اور یہ طے کیا کہ تنقید کو تقابلی انداز و معیار سے روشناس کرانا چاہیئے۔ بندھے ٹکے اصول اور مروّجہ مسلّمات کی روشنی میں اُسی علاقہ اور دائرہ میں دوسری تخلیق سے موازنہ کر کے رائے ظاہر کی جائے۔ اِسکا دوران میں ایک نظریہ یہ بھی کافی مشہور ہوا کہ حقیقی تنقید وہ ہے جو علم و فکر کی مدد سے اعلا تخلیق اور فن کی تحقیق کرے۔ یعنی تنقید، فن کی تحقیق و جستجو ٹھہری۔ اِس نظریہ کے مُبلّغ مشہور ادیب و نقاد میتھو آرنلڈ ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

"But criticism, real criticism is essentially the excercise of this very quality, (curiousity and disinterested love of a free play of mind) it obeys an instinct prompting to try to know the best that is known and thought in the world."[٢]

میتھو آرنلڈ کا مندرجۂ بالا نظریہ بہت ہی متوازن اور پائدار ہے۔ جس سے فن کی تخلیق اور تنقید کی ماہئیت کو کسی حد تک ضرور سمجھا جا سکتا ہے لیکن تنقید کی صرف یہی تعریف اور ماہئیت نہیں ہو سکتی بلکہ بقول پروفیسر احتشام حسین مرحوم۔ "تنقید تو اُصولِ منطق کی طرح دنیا کے ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے تنقید وہاں پہونچتی ہے۔ وہ رنگ و بو اور کیف و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے تعیّنی میں تعیّن کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔"[١]

تنقید اور اس کی ماہیّت کے متعلق اتنے زیادہ انتہاپسندانہ نظریات ہیں کہ قطعیّت کے ساتھ کچھ کہنے میں سب کو تکلّف ہوتا ہے۔ حیات اور اس کی تغیّر پذیر اقدار نے جہاں فن اور تخلیق کو نئی نئی جہتوں سے

---

[١] تنقیدی نظریات - جلد اوّل صفحہ ۱۷ - ۱۸ مکتبہ شاعر - بمبئی

[٢] "ESSAYS ON CRITICISM" — MATHEW ARNOLD, PAGE 16

روشناس کرایا ۔ اسی کے ساتھ ساتھ تنقید بھی فن اور تخلیق کا کام کرنے کے لئے آتی ہی نئی نئی شکلوں میں ظاہر ہوئی ہے ۔ چاہے مشرقی تنقید ہو یا مغربی ، سبھی میں ادب اور حیات کے مختلف اُدوار ، تقاضے اور کر دٹوں کے پیشِ نظر اصول و ضوابط بنائے گئے ہیں ۔ فارسی، عربی ، سنسکرت لاطینی ، یونانی ، ہندی ، انگریزی ، فرانسیسی اور فارسی زبان و ادب میں متعدد اور مختلف تنقیدی زاویے اور پیرائے ، زبان و ادب کی فلاح و بہبود کے لئے پیش کئے گئے ہیں ۔ اُردو زبان و ادب چوں کہ براہ راست فارسی سے زیادہ متاثر ہوا ہے ۔ اس لئے اس کی تنقید میں بھی فارسی اصولِ نقد پہچانے جا سکتے ہیں ، فارسی اصول نقد میں کلام میں تاثیر کا ہونا ضروری سمجھا جاتا رہا ہے ۔ جیسا کہ فارسی کی پہلی تنقیدی کاوش ، چہار مقالہ میں نظامی عروضی سمرقندی نے ذکر کیا ہے ۔

" چوں شعر بدیں درجہ نباشد تاثیر او را اثر نہ بود " [1]

لیکن کچھ عرصہ بعد شمس الدین محمدؐ بن قیس الرازی کی بلند پایہ تصنیف " المعجم فی معاییر اشعار العجم " منظرِ عام پر آتی ہے ۔ جس میں باقاعدہ دو حصوں میں گفتگو کی گئی ہے ۔ ایک حصہ تو فنِ عروض پر مشتمل ہے اور دوسرا حصہ " نقدِ شعر " سے متعلق ہے ۔ گو کہ اس حصے میں فنی اعتبار سے بحث نہیں کی گئی ہے لیکن پھر بھی اس وقت کے ادبی و شعری رجحان کا اثر نمایاں طور پر جھلکتا ہے ۔ مثلاً قیس رازی کے " نقدِ شعر " کی رُو سے یہ ضروری نہیں ہے کہ جو بلند پایہ کا شاعر ہو وہ بلند درجہ کا ناقدِ شعر و ادب بھی ہو ، اور جو بلند درجہ کا ناقد ہو وہ بلند پایہ کا شاعر بھی ہو ، بلکہ بیک وقت نقاد شاعر بھی ہو سکتا ہے اور شاعر نقاد بھی ۔ ایک مختصر اقتباس ملاحظہ ہو ۔

" باید دانست کہ نقدِ شعر و معرفت رکیک در ثمین و غث و سمین آں بہ شعرِ نیک گفتن تعلق ندارد و بسیار شاعر باشد کہ شعر نیکو گوید و نقدِ شعر چنانکہ باید نہ تواند و بسیار ناقدِ شعر باشد کہ شعر نیک نہ تواند گفت و یکے از فضلا و امرا کے کلام را نیکو ہیند جرا شعر نمی گوئی " [2]

مشرق و مغرب کے مختلف ناقدانِ فن و ادب کے مختصر ترین اقتباسات و نظریات کے پیش کرنے کا مقصد صرف یہی ہے کہ مجموعی طور پر تنقید اور اس کی ماہیت کو سمجھا جا سکے ۔ زبان کے اعتبار سے کسی بھی ادب کی تنقید ہو ، جغرافیائی اعتبار اور تاریخی نقطۂ نظر سے کسی بھی ملک اور سمت کی تنقیدی کاوش ہو لیکن بنیادی طور پر کچھ نکات قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں چاہے کسی بھی نظریئے کی تنقید ہو ۔ انہیں نکات میں تنقید کی افادیت اور اہمیت بھی مضمر ہے ۔

- تنقید بھی تخلیق ہے اور تخلیقی ادب کی جامعیت ، صداقت اور عظمت کے معیار سے روشناس کرا کے معیاری بناتی ہے ۔
- تنقید ہر شے کا صحیح اور سچا عرفان بخشتی ہے جس سے عالم محسوسات کو عالم علم و عمل میں بھی دیکھا جا سکتا ہے ۔
- تنقید حیات و کائنات کے تغیر پذیر حالات اور ماحول کا جائزہ لینے اور امتیاز کرنے کی بصیرت عطا کرتی ہے ۔
- تنقید خارجی اور داخلی زندگیوں کا غیر جانب دارانہ طور پر مطالعہ کراتی ہے جس سے حیاتِ انسانی کے مختلف شعبوں اور گوشوں کی تہہ در تہہ حقیقتوں کے راز ہائے سربستہ منکشف ہوتے ہیں ۔

تنقید فن اور ادب کے مطالعے کا انداز و طریقۂ کار کے ساتھ ساتھ ادیب اور فن کار کے دائرہ کار کی بھی نشان دہی کرتے ہوئے شاعر و ادیب کے منصب کا تعین کرتی ہے

- تنقید قوتِ تمیز اور فہم و فراست کے بہت سے گوشے اُجاگر کرتی ہے جس سے عوام کی توجہ فن کار ، شاعر اور ادیب کی طرف مبذول ہوتی ہے ۔
- تنقید بیک وقت فعلِ اہرمن اور عملِ یزداں انجام دیتی ہے جس سے تخریب و تعمیر کے باہمی ربط و تسلسل کو استدلالی نقطۂ نظر سے پرکھنے میں مدد ملتی ہے
- تنقید عوام کے مذاق اور وجدان پر جلا کرتی ہے جس سے ادب اور فن کی وسعتیں کھل کر سامنے آجاتی ہیں اور عصبیت کے دبیز پردے خود بخود ہٹ جاتے ہیں اور قاری شخصیت پرست نہ ہو کر فن پرستی کی طرف مائل ہوتا ہے جس سے عوام اور خواص دونوں ہی بہت سرعت سے صحت مند ادبی اور فنی رجحان کی نشو و نما میں برابر کے شریک نظر آتے ہیں ۔

میں پروفیسر آل احمد سرور کے مندرجۂ ذیل قول سے متفق نہیں ہوں کہ :

" اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں ہے بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے "

میں ہر اچھی تنقید کو اچھی تخلیق اور ہر اچھی تخلیق کو اچھی تنقید مانتا ہوں ۔ ہمیں " تنقید اور تخلیق " کو علاحدہ ، علاحدہ خانوں میں نہیں بانٹنا چاہئے ۔

○○

---

[1] چہار مقالہ ۔ نظامی عروضی سمرقندی مقالہ دوم ص ۴۹ [2] المعجم ۔ شمس قیس رازی ص ۳۱ م شاعر بمبئی

نہرو جی نے کہا تھا
"میرے لئے یہ ایک مقدّس تقریب ہے"

دُنیا کا سب سے بڑا میسنری ڈیم آندھرا پردیش میں ہے۔ اور یہ ڈیم ہے عظیم ناگرجونا ساگر جو دریائے کرشنا پر واقع ہے جس کے ہندوستانی روایات اور تاریخ میں زبردست گن گائے گئے ہیں۔ دسمبر ۱۹۵۵ء میں اس بندھ کا سنگِ بنیاد رکھتے ہوئے آزاد ہندوستان کے معمار جواہر لال نہرو نے کہا تھا۔ "یہاں اس ناگرجونا ساگر کا سنگِ بنیاد رکھتے ہوئے میں محسوس کرتا ہوں کہ میرے لئے یہ مقدّس تقریب ہے" "یہ سنگِ بنیاد سرزمینِ ہند کی پوری انسانیت کے ایک مندر کا ہے۔ یہ اُن تمام جدید مندروں کا مظہر اور نشان ہے جو ہم ہندوستان بھر میں تعمیر کر رہے ہیں" ہندوستان کے عظیم فرزند کے یہ بلیغ و گراں مایہ ارشادات کا ایک جزو بن چکے ہیں۔

ناگرجونا ساگر بہتات و فراوانی کے دَور کا نقطۂ آغاز ہے۔ چوتھے منصوبے کے اختتام تک ہماری ریاست میں ۶ بڑی اور ۴۹ اوسط آبپاشی اسکیموں پر ۹۹ ر ۰۸ کروڑ روپے خرچ کئے گئے اور اس طرح مزید ۳۳ ر ۴۲ لاکھ ہیکٹر آراضی کو سیراب کرنے کی گنجائش پیدا کرلی گئی۔ ناگرجونا ساگر، پوچم پاڈ اور گوداوری بیریج سے قطع نظر پانچویں منصوبے میں بڑی اور اوسط درجہ آبپاشی اسکیموں پر ۱۱۲ کروڑ روپیہ خرچ کرنے کا منصوبہ بنایا گیا ہے۔

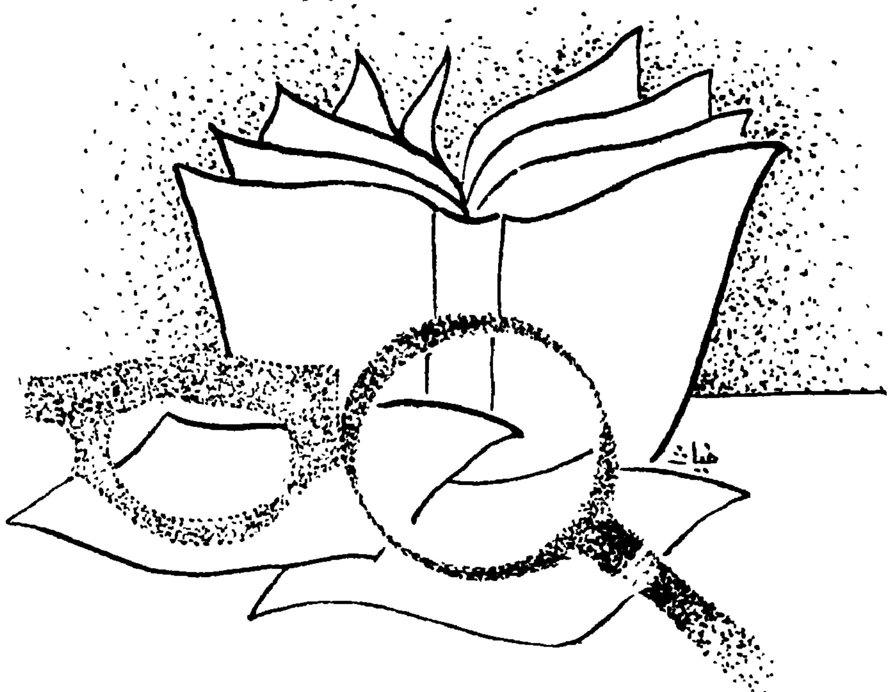
عالمی بنک کی امداد سے تعمیر کیا جانے والا پوچم پاڈ پراجکٹ ریاست کا ایک اہم اور بڑا پراجکٹ ہے، اس کے پہلے مرحلے کی تکمیل پر توقع ہے کہ علاقہ تلنگانہ میں تقریباً ۲ ر ۵ لاکھ ایکڑ رقبے کو سیراب کرنے کی گنجائش پیدا ہوجائے گی۔ جون ۱۹۷۵ء تک اس پراجکٹ کے ذریعہ ۱ ر ۴۵ لاکھ ایکڑ اراضی کو سیراب کرنے کی گنجائش مُہیّا ہوچکی ہے۔

وَمسادھرا پراجکٹ بھی ایک حوصلہ مند اور عظیم تعمیری کام ہے، جو ضلع سریکاکلم کے پسماندہ علاقوں کی ترقی کے لئے رُو بہ عمل لایا جا رہا ہے۔ اس پراجیکٹ کے تحت ایک بیریج اور ایک بڑی کنال تعمیر کی جائے گی اور اور اس سے ۱ ر ۴۸ لاکھ ایکڑ رقبے کو سیراب کرنے کی گنجائش پیدا ہوگی۔ پراجکٹ کے پہلے مرحلے کی تعمیر کا کام مارچ ۱۹۷۲ء سے شروع ہوچکا ہے اور پوری قوت کے ساتھ جاری ہے۔ پانچویں منصوبے میں اس پراجکٹ کے لئے ۱۵۰ لاکھ روپے کی گنجائش رکھی گئی ہے۔

ناظم محکمۂ اطلاعات و تعلقاتِ عامّہ

حکومتِ آندھرا پردیش ۔ حیدرآباد

DIPR. 28/76-77



ہم عصر اُردو تحقیق

مالک رام

ڈاکٹر محمد انصار اللہ

ڈاکٹر گیان چند

رشید حسن خاں

مالک رام
سی - ۴ - ۵۰ - ڈیفنس کالونی ۔ نئی دہلی - ۲۴

عصری تحقیق کے کچھ اصول

تحقیق کا مقصد کھرے کھوٹے کی پہچان، اور کھرے کی نشاندہی کرنا ہے ۔ اور یہ زندگی کے ہر شعبے میں ممکن بلکہ لازم ہے ۔ لیکن میں یہاں اس تحقیق کے بارے میں مختصراً کچھ کہنا چاہتا ہوں، جو تصنیف و تالیف کے میدان میں مُرّوج ہے ۔ ہم اس کام کو دو عمومی عنوانوں کے تحت تقسیم کر سکتے ہیں ۔

(۱) قدیم متون کی ترتیب و تدوین ۔

(۲) اساتذۂ قدیم کے سوانحِ حیات کی تحقیق اور تکمیل ۔

۱۔ قدیم متون کی ترتیب و تدوین

مرورِ زمانہ سے ہماری زبان کے ابتدائی قلمی نسخے بہت کچھ ضائع ہو گئے ۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم شاعروں کے حالات اور اُن کے کلام کے نمونے، جس حد تک تذکروں میں محفوظ رہ گئے، اُن پر اضافہ اب محال ہو گیا ہے ۔ یہ محض حُسنِ اتفاق ہے کہ کسی پُرانے ذخیرے سے کبھی کوئی گُمشدہ نسخہ دستیاب ہو جاتا ہے ۔

لا محالہ زبان و ادب کی تاریخ انہیں ادباء کی تحریروں کی بنا پر لکھی جا سکتی تھی، اور جب یہ تحریریں ہی ہماری دسترس میں نہیں، تو یہ تاریخ کیونکر مکمل ہو سکتی ہے ۔

پس پہلا ضرورت ان تصانیف کی بازیافت کی ہے ۔ جن شعرا یا ادباء حضرات کا ذکر قدیم تذکروں یا تاریخ کی کتابوں میں ملتا ہے، دیکھا جائے کہ وہ اپنی زندگی میں کہاں کہاں مقیم رہے، کن اُمرا سے انہیں ملازمت کا تعلق تھا، اپنی زندگی میں انہوں نے کہاں کہاں کا سفر کیا ۔ جب یہ معلومات مہیا ہو جائیں تو اُن مقامات کا دورہ کیا جائے ۔ وہاں کی مسجدوں، خانقاہوں، پُرانے گھرانوں، شاہی اُمراء کے نام لیواؤں کے کتاب خانوں اور ذخیروں کا جائزہ لیا جائے ۔ ہمارے ملک کا موسم قلمی کتابوں کا مُہلک دشمن ہے، دیمک اور دوسرے حشرات بھی کچھ کم ضرر رساں نہیں ۔ لیکن اس کے باوجود ممکن ہے کہ کچھ نہ کچھ ان آفاتِ ارضی و سماوی سے بچ رہا ہو ۔ جو کچھ بھی مل سکے، اُسے محفوظ کر دینا ہمارا فرض ہے ۔

جب تک یہ کام منظم طریقے پر نہیں کیا جاتا، اس سے کوئی مفید نتیجہ برآمد نہیں ہو سکتا ۔ خوش قسمتی سے اب ہر ایک ریاست میں دو دو تین تین یونیورسٹیاں ہیں ۔ ان میں سے بیشتر کے ہاں اُردو یا فارسی عربی کا شعبہ بھی ہے ۔ ان یونیورسٹیوں کو یہ کام اپنے ہاتھ میں لینا چاہیئے ۔ ادارۂ ادبیاتِ اُردو، حیدر آباد کی روشن مثال ہمارے سامنے ہے ۔ اس کے اصحابِ کار اور خاص کر ڈاکٹر محی الدّین قادری زورؔ مرحوم کا یہ کارنامہ رہتی دنیا تک یاد رہے گا کہ انہوں نے دکن کے ہزارہا قلمی نسخے تباہ ہونے سے بچا لئے ۔ ہماری زبان کی ابتدائی تاریخ کے لئے یہ ذخیرہ کتنا مفید ہو گا، اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

ظاہر ہے کہ محض کسی متن کے نسخے کا حصول یا تحفظ، اس ساری تگ و دو کا اصلی مقصد نہیں ۔ بلکہ ہم چاہتے ہیں کہ ان متنوں کی مدد سے اپنی زبان کی ارتقائی منازل کا تعیّن کر سکیں، اور زبان کے ادب کی تاریخ مرتب اور مکمل کر لیں ۔ یہ اُسی وقت ممکن ہے جب انہیں مناسب طریقے پر مرتب کر کے شائع کر دیا جائے ۔ اس کام کی کتنی اہمیت ہے اور یہ کس حد تک توجہ طلب ہے، یہ اسی سے ظاہر ہے کہ یہ متون تاریخِ ادب کی خشتِ اوّل، کے مُترادف ہیں ۔ لہٰذا اگر یہ بُنیاد ہی غلط رکھی گئی، تو پُوری عمارت ثریا تک ٹیڑھی چلی جائے گی ۔

اگر کسی متن کا صرف ایک ہی نسخہ دستیاب ہوا ہے، تو اس سے مرتّب کی ذمّہ داری المضاعف ہو جائے گی ۔ اگر یہ نسخہ خود مصنّف کے ہاتھ کا لکھا ہے، تو کم از کم یہ امر باعثِ تسکین ہے کہ اس میں کاتبوں اور

ناقلوں نے کمی بیشی نہیں کی ہوگی۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس نسخے میں غلطی کا امکان نہیں۔ میری نظر سے بعض مصنّفوں کے ایسے ذاتی مسوّدے گذرے ہیں، جن میں الفاظ ساقط ہوگئے ہیں، الفاظ کی ترتیب نادرست ہے، الفاظ کے ہجّے غلط ہیں۔ جب میں نے مصنّف کی توجہ ان اغلاط کی طرف مبذول کرائی تو انہوں نے سخت حیرت کا اظہار کیا۔ انہیں یقین نہ آیا کہ وہ ان غلطیوں کے مرتکب ہوئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اِس طرح کی سب غلطیاں مصنّف کی کم علمی یا جہالت کے باعث نہیں ہوتیں، بلکہ بسا اوقات یہ اُس سے بے خیالی میں سرزد ہو جاتی ہیں، یا اُس ماحول اور اُس کی اپنی ذہنی کیفیت کا نتیجہ ہوتی ہیں، جس سے، اس متن کے لکھتے وقت وہ دوچار تھا۔ مجھے یقین ہے کہ اور اصحاب کو بھی اس طرح کا تجربہ ہوا ہوگا۔

اگر آج یہ صورتِ حال پیش آسکتی ہے، تو ہم کیسے تصوّر کرسکتے ہیں کہ ماضی کے مصنّف کے مسودے میں کوئی غلطی نہیں ہوسکتی! اگر اُس کے ہاں کوئی غلطی ملے، تو ہم اسے اُس کی کم علمی اور عدمِ واقفیت کی دلیل قرار دیں! یہ دونوں نظریے غلط ہوں گے۔ پس، اس واحد خطی نسخے کی اغلاط کی اصلاح مرتّب کا فرض ہوگا۔ اسے چاہیئے کہ متن میں ٹھیک کلمہ لکھ دے اور حاشیے میں بتادے کہ اصل نسخے میں کیا لفظ لکھا ملتا ہے۔

اگر مصنّف ہی کے لکھے یا دیکھے ہوئے ایک سے زیادہ نسخے، مل جائیں، تو اس کی زندگی کے آخری نسخے کو متن کی بنیاد بنایا جائے، اور نسخوں کے اختلافات کو محض اِس لیے حواشی میں جگہ دی جائے کہ اس سے مصنّف کے ذہنی ارتقاء اور اس کی اپنے کلام پر اصلاح کے مختلف ادوار کی تاریخ معلوم ہو جائے گی۔ اِس سلسلے میں اُردو دیوانِ غالبؔ کی مثال بہت مفید ثابت ہوگی۔ اُن کے خود نوشت دیوان (نسخۂ بھوپال ثانی) سے لے کر مختلف کڑیاں دیکھیے: نسخۂ حمیدیہ (نسخۂ بھوپال اوّل)، نسخۂ شیرانی، گُلِ رعنا، طبع اوّل (اکتوبر ۱۸۴۱ء)، طبع دوم (مئی ۱۸۴۷ء)، طبع سوم (جولائی ۱۸۶۱ء)، طبع پنجم (۱۸۶۳ء مبنی بر نسخۂ رامپور مکتوبۂ ۱۸۵۷ء) طبع چہارم (جون ۱۸۶۲ء)۔ اگر دیوانِ غالبؔ کا مرتب کرنا مطلوب ہے، تو ناگزیر ہے کہ ہم طبع چہارم کو متن کی بنیاد قرار دیں اور دوسرے تمام نسخوں کو (متعلقہ اشعار کی حد تک) اختلافات کی شکل میں حاشیے میں درج کریں۔ متروکہ کلام میں بھی یہی اسلوب اختیار کیا جاسکتا ہے کیوں کہ قلمی نسخوں میں اس کی بھی اصلاحی اور ارتقائی شکلیں ملتی ہیں

ہوسکتا ہے کہ کوئی قلمی نسخہ مصنّف کی زندگی کا نہ ملے لیکن اس کی وفات کے بعد کے ایک یا زیادہ نسخے دستیاب ہو جائیں۔ اگر واحد نسخہ ہے تو اُس کی تو وہی صورت ہوگی، جو اُوپر بیان ہوئی۔ اگر زیادہ نسخے ہیں، تو ان میں سب سے قدیم یعنی مصنّف کی وفات سے قریب ترین نسخے کو ترجیح دی جائے گی۔ اِس کلیّے میں ایک استثنائی صورت ہوسکتی ہے۔ اگر بعد کا کوئی نسخہ مصنّف کے اپنے نسخے کی نقل ہو، تو اس کو اور سب نسخوں پر ترجیح دی جائے گی اور وہ اساسی متن قرار پائے گا۔

حواشی سے متعلق بھی ایک دو باتیں قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ اختلافِ نسخ میں صرف با معنی الفاظ لیے جائیں۔ کبھی کبھی ناقل اصلی متن پڑھنے سے قاصر رہتا ہے اور اٹکل سے کوئی اُوٹ پٹانگ لفظ لکھ دیتا ہے۔ ایسا بے معنی لفظ حاشیے میں لکھنے سے کچھ حاصل نہیں، اسے ترک کر دینا چاہیئے۔

۲۔ عین ممکن ہے کہ اساسی متن میں کوئی موزوں یا مناسب لفظ نہ ہو، اور اُس سے بہتر لفظ کسی اور ثانوی نسخے میں ملتا ہو۔ اس صورت میں کیا کیا جائے؟ پہلے یہ تصوّر تھا کہ اساسی متن کو جوں کا توں قائم رکھا جائے، خواہ ہمیں کسی دوسرے نسخے میں اس سے بہتر الفاظ ہی کیوں نہ ملتے ہوں۔ اب کچھ عرصے سے یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ نہیں، بہتر الفاظ متن میں شامل کر لیے جائیں، اور اساسی نسخے کے الفاظ اختلافِ نسخ کے تحت حاشیے میں درج کیے جائیں۔

میں پُرانے طریقے کا مؤیّد ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی بڑے سے بڑے استاد کے کلام میں بھی کہیں نہ کہیں کمزوری کا پایا جانا غیر معمولی بات نہیں۔ اور یہ بھی حدِ امکان میں ہے کہ خود اُستاد کو اس کمزوری کا علم نہ ہو۔ آخر میر نے نکات الشعراء میں جو اپنے کلام کا انتخاب دیا ہے، اُس کی اِس کے سوا کیا توجیہ ہوسکتی ہے کہ انہیں خود اپنے بہترین شعروں کا علم نہیں تھا۔ پس عین ممکن ہے کہ اساسی متن ہی اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود اصلی متن ہو، جیسا کہ مصنّف نے لکھا تھا، اور بعد کا بہتر متن ناقل یا کسی اور صاحب کا اصلاحی متن ہو۔ ہمارا مقصود مصنّف کی تصنیف کو پیش کرنا ہے، نہ کہ اس کی اصلاح کرنا۔ یہ نقّاد اور تبصرہ نگار کا کام ہے کہ وہ اس کے حسن و قبح پر گفتگو کرے۔ یہ کام، چاہے تو خود مرتّبِ متن بھی اپنے ذاتی دیباچے میں کرسکتا ہے۔

القصّہ میں ذاتی طور پر اساسی متن کو بعینہٖ رکھنے کے حق میں ہوں۔

۳۔ اختلافِ نسخ کے علاوہ متن کے بعض اور مقامات بھی حاشیے

کے طالب ہو سکتے ہیں۔ معروف اور مشہور اشخاص و مقامات کے بارے میں کچھ لکھنے کے بجائے ان کتابوں کا حوالہ دینا کافی ہوگا، جہاں سے قاری کو معتبر معلومات مہیا ہو سکتی ہیں۔ البتہ غیر معروف یا مشکل الحصول معلومات لکھ دینے میں کچھ حرج نہیں۔

۴۔ اگر متن میں کسی اور مصنف کا اقتباس دیا گیا ہو، تو اس کا لازماً اصلی عبارت سے مقابلہ کر لیا جائے۔ بسا اوقات اصلی عبارت اور اقتباس میں اختلاف پایا گیا ہے، اس کی نشاندہی ضروری ہے۔

۵۔ عین ممکن ہے کہ جو کلام بین الدفتین خود مصنف کا دستخطی لکھا ہوا ہے، یا کسی اور نقل کا، یہ اس کے پورے کلام کو محیط نہ ہو۔ بقیہ کلام کا جمع کرنا بھی مرتب کا کام ہے۔ اس کے لئے مختلف تذکروں کو کھنگالنا لابد ہے، بالخصوص ہم عصر تذکروں کو۔ اگر تذکرے میں ایسا کلام بھی ہے، جو قلمی نسخے میں موجود ہے، تو اختلاف حاشیے میں درج کیا جائے۔

۶۔ اگر متن قدیم ہے، تو مرتب کا فرض ہے کہ دیباچے میں اس کی لسانی خصوصیات پر تفصیل سے بحث کرے، اور زبان کی ترقی اور ارتقاء میں اس کی اہمیت کی نشاندہی کرے۔

جب سے یونیورسٹیوں میں اردو کے مدرس (لیکچرر) کے تقرر کے لئے ڈاکٹریٹ کی سند لازم قرار دے دی گئی ہے، ہمارے ایم اے پاس طلبہ بالعموم پی ایچ ڈی کی سند حاصل کرنے کے لئے کسی تحقیقی موضوع کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہ امر باعثِ اطمینان ہے کہ اس طرح بہت سے پرانے متون شائع ہو گئے ہیں۔ لیکن افسوس کہ ان کی ترتیب اور تدوین میں پوری کوشش صرف نہیں ہوئی نہیں ہوئی۔ اب کسی دوسرے ملک سے مخطوطات کی عکسی نقل حاصل کرنا کچھ مشکل نہیں۔ غیر مطبوعہ متن کے تمام خطی نسخوں کا جمع کرنا کس حد تک ضروری ہے، اس سے متعلق مزید لکھنا تحصیل حاصل ہے۔ تمام غیر ملکی اہم کتاب خانوں کی فہرستیں شائع ہو چکی ہیں اور معلوم ہے کہ وہاں کون کون سی کتاب کے مخطوطات موجود ہیں۔ اس لئے اگر ہمارے بعض مرتب ان خطی نسخوں سے استفادہ کرنے میں قاصر رہے ہیں، تو اس سے ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہیں کہ یہ اصحاب اپنے فرض سے کما حقہ عہدہ برآ نہیں ہوئے اور اسی حد تک ان کا مرتب کردہ متن بھی ناقص ہے۔

غالباً یہ غیر ضروری ہے کہ میں مختلف شائع کردہ متون کی خامیوں کی نشاندہی کروں۔ اس سے یہ کہیں بہتر ہے کہ بعض ایسے متنوں کا ذکر کر دوں، جو معیاری قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ اس ذیل میں دیوان جوشش (قاضی عبدالودود) تذکرۂ ابن طوفان (قاضی عبدالودود) دیوان فائز (سید مسعود حسن رضوی ادیب) تذکرۂ دستور الفصاحت (امتیاز علی عرشی) تذکرہ گلشن ہند (مختار الدین احمد) اور کربل کتھا (مالک رام و مختار الدین احمد) کا نام لے سکتا ہوں۔

ان تمام کتابوں کے مرتبین نے صحیح متن پیش کرنے کی پوری کوشش کی ہے۔ حواشی بھی معلومات افزا اور متن کو واضح کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ممکن ہے کہ جب ان متون کے اور قلمی نسخے دریافت ہو گئے، ہم انہیں ان سے بہتر صورت میں مرتب کر سکیں۔ لیکن یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ موجودہ صورت میں ان سے بہتر متن پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔

۲۔ اساتذۂ قدیم کے سوانح حیات

یہ متن کی ترتیب سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اگر خوش قسمتی سے استاد نے خود اپنے حالات لکھے ہیں، تو ممکن ہے کہ اس سے کچھ مدد مل سکے۔ اس کی مثال میں میر اور مصحفی کی تحریریں پیش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن انسانی فطرت کی کمزوریاں کس سے پوشیدہ ہیں۔ ہر ایک شخص کو اپنا عمل راست اور روشن نظر آتا ہے اور وہ اسے درست ثابت کرنے کیلئے سیاہ کو سفید اور سفید کو سیاہ کہنے سے بھی نہیں چوکتا۔ یہ سوانح نگار کا کام ہے کہ وہ استاد کے خود نوشت سوانح پر تنقیدی اور احتسابی نظر ڈالے، اور اس میں سے حقیقت اور افسانے کو چھان پھٹک کر الگ الگ کر دے۔ لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ ہم ان خود نوشت حالات کو خواہ مخواہ شک و شبہ کی نظر سے دیکھیں۔ تفاخر اور پندار کا احساس اور اظہار اپنی جگہ، لیکن ہر غیر معمولی واقعہ لازماً غلط نہیں ہوتا۔ چونکہ کوئی بات آپ کی سمجھ میں نہیں آئی، یا وہ آپ کے نزدیک غیر فطری ہے، محض اس سے وہ غلط نہیں ہو جاتی۔

ایک مثال سنیئے۔

ایک مریضہ آرتھرائٹس (وجع مفاصل) کے مرض سے پچھلے چھ برس سے سخت تکلیف میں ہیں۔ ان کی تکلیف میں طب کے مختلف طریقوں کی ادویہ سے کوئی افاقہ نہیں ہوا تھا۔ ابھی چند مہینے کا ذکر ہے، ان کا علاج بظاہر ایک ٹوٹکے باز نے کیا۔ اولاً اس نے مریضہ کی کمر پر اس رگ کے سروں کا تعین کیا، جن کے درمیان اسے درد ہوتا تھا۔ اس کے بعد اس

نے پیپل کا ایک پتّا لیا اور لکڑی کا ایک ٹکڑا ۔ تین انچ لمبا، دو انچ چوڑا اور نصف انچ موٹا ۔ مریضہ معمولی کپڑے پہنے تھی ۔ معالج نے رگ کے ایک سرے پر قمیص کے اوپر پیپل کا پتّا رکھا اور پتّے پر لکڑی کا ٹکڑا پھر اس کے اوپر دہکتا کوئلہ ۔ اب اس نے سات لکڑی کے ٹکڑے لیے، جن میں سے ہر ایک مسواک سے ذرا لمبا ہوگا، چھ سات انچ یا اس کے قریب اور ہر ایک لکڑی کو نوک کردہ اسے دہکتے کوئلے کے اوپر دائیں بائیں ہلاتا رہا اور ساتھ ہی کچھ پڑھتا رہا ۔ پھر اُس نے یہی عمل دو لکڑیوں سے کیا، پھر تین لکڑیوں سے، حتیٰ کہ آخر میں سات لکڑیاں استعمال کی گئیں ۔ اس کے بعد اُس نے سب چیزیں ہٹا لیں، یعنی کوئلہ، لکڑی کا ٹکڑا اور پیپل کا پتّا ۔ یہی عمل اُس نے رگ کے دوسرے سرے پر کیا ۔

جب سارا عمل پورا ہوگیا، تو اس نے کہا کہ جہاں پتّا اور لکڑی کے ٹکڑے پر کوئلہ تھا، وہاں اس کے نیچے جلد پر آبلا بن جائے گا ۔ اُسے چھیڑا نہ جائے، یہ خود بخود پانی سے بھر جائے اور پھوٹے ۔ جب یہ پھوٹ جائے، تو اُس پر کوئی سی مرہم لگا دی جائے ۔ جو جلی ہوئی جلد پر استعمال کی جاتی ہے ۔ آپ کو سن کر تعجب ہوگا کہ بالکل اسی طرح ہوا ۔ چھالا بنا، پھوٹا اور زخم مرہم سے مندمل ہوا ۔ مریضہ کی صحت روز بروز بہتر ہو رہی ہے ۔

سب جانتے ہیں کہ اگر لکڑی کے ایک طرف آگ ہو، تو جب تک لکڑی بالکل جل نہ جائے، اُس کے دوسری طرف حرارت کا اثر نہیں ہو سکتا ۔ دیاسلائی کا تجربہ کس نے نہیں کیا ۔ روز مرّہ کی بات ہے، جب تک پوری سلائی جل نہ جائے، آپ کی انگلیوں پر حرارت کا کوئی اثر نہیں ہوتا لیکن یہاں لکڑی کے آدھے انچ موٹے ٹکڑے کے نیچے پیپل کا پتّا اور قمیص بھی تھی، اور ان دونوں چیزوں پر بھی آنچ نہیں آئی اور نیچے آبلا پڑ گیا ۔ یہ کیونکر ہوا ؟ اگر یہ میری اپنی آنکھوں دیکھی بات نہ ہوتی، تو میں بھی اس پر یقین نہیں کرتا، لیکن موجودہ صورت میں اسے جھٹلانا ممکن نہیں، اور اسے کوئی اور بھی چاہے، تو آکر دیکھ سکتا ہے ۔۔

لیکن اسی طرح کی بظاہر ناممکن بات کوئی پرانا مصنّف اپنی خود نوشت میں لکھتا ہے، تو آپ اس پر اعتبار نہیں کرتے ۔ کیوں ؟

بہرحال خود نوشت سوانح عمریوں سے جہاں حالات بآسانی جمع ہو جاتے ہیں، وہیں ان کی چھان بین کے لیے بڑی سوجھ بوجھ کی بھی ضرورت ہے ۔

اصل مشکل وہاں پیش آتی ہے، جہاں چند تذکروں کے مختصر اشاروں کے سوائے اور کوئی بُنیادی مواد موجود نہ ہو ۔ پُرانے بیشتر ادیبوں کے حالات پردۂ خفا میں ہیں ۔ اگر اُنہوں نے اپنی کسی تصنیف میں اپنے یا اپنے خاندان کے بارے میں کوئی اشارہ کیا ہے تو فبہا، ورنہ کہیں اور سے کوئی روشنی نہیں ملتی ۔ کربل کتھا شمالی ہند کی سب سے پہلی نثری تصنیف ہے، اور اُس کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں ۔ لیکن اُس کے مُصنّف فضلی کے بارے میں ہماری معلومات اُن چند اشاروں سے زیادہ نہیں، جو خود اُنہوں نے کربل کتھا کے دیباچے میں کیے ہیں ۔ پُرانے نثر نگاروں میں سے بیشتر کا یہی حال ہے ۔

اِس پہلو سے شعرا نسبتاً زیادہ خوش قسمت رہے ہیں ۔ اِس کی وجہ یہ ہوئی کہ شعرا کے حالات پر مُشتمل تذکرے بہت جلد مرتّب ہونے لگے ۔ بیشک، ابتدائی تذکرے زیادہ تر مصنّف کی پسند کے اشعار کی بیاض کے علاوہ اور کچھ نہیں؛ ان میں شعرا کے حالات نہ ہونے کے برابر ہیں ۔ اور جو ہیں، وہ تمام تر قابلِ اعتماد نہیں کہے جا سکتے ۔ جُوں جُوں زمانہ گزرتا گیا، یہ حالات مفصّل تر اور ثقہ تر ہوتے گئے ۔

ان شعرا کے حالات جمع کرنے میں ایک مفید ماخذ کی طرف کسی کا خیال نہیں گیا ۔ دلّی کی سیاسی بالادستی خاندانِ مغلیہ کے ساتھ اِس حد تک پہونچ گئی کہ وہ شعرا اور ادیب جو مختلف اُمرا کے دامن سے وابستہ تھے، یہاں سے نکلنے پر مجبور ہوگئے ۔ نادر شاہ اور ابدالی کے حملوں نے رہی سہی کسر پوری کر دی ۔ مرکزی حکومت مفلوج ہوگئی، اور اس کی جگہ اُمرا کی خانہ جنگی نے لے لی ۔ یہی زمانہ ہے، جب ملک بھر میں چھوٹی چھوٹی آزاد ریاستیں وجود میں آئیں، یا وہ جو برائے نام مرکز سے منسلک رہیں، لیکن عملاً بالکل آزاد ہوگئیں ۔ بیچارے شعرا اور ادیب کب تک بھوکوں مرتے ۔ دلّی کی مرکزیت مُسلّم سہی، اس کی ثقافتی روایت کی اہمیت بھی اپنی جگہ، لیکن اصل سوال یہ تھا کہ

ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں، کھائیں گے کیا؟

چنانچہ کئی ممتاز ادیب دلّی سے ہجرت کر کے اُن ریاستوں میں چلے گئے، جہاں وہ حکمران یا اُن کے درباری اُمرا کے حاشیہ نشین بن گئے ۔ پس ظاہر ہے کہ ان ادیبوں کی سوانح عمری کی تکمیل کے لیے اُن ریاستوں کی اُس زمانے کی تاریخ کا غائر مطالعہ لابدی ہے ۔ یہی وہ ماخذ ہے، جس پر پوری توجہ نہیں کی گئی تھی ۔ جناب قاضی عبدالودود نے اپنے مضامین میں اِس مواد سے بھرپور استفادہ کیا ہے ۔ بلکہ ان

کا سلسلۂ مضامین "تعین زمانہ" سراسر انہی کے اسی تاریخی مطالعے کا ثمرہ ہے۔

اس سلسلے میں ضمناً ایک مسئلہ تاریخوں کا بھی ہے۔

ہمارے یہاں تاریخ کہنے کا عام رواج رہا ہے، یعنی حساب جمل کے طریقے سے کسی واقعے کی تاریخ کہنا۔ اگرچہ بعض ہندو شعرا کی کہی ہوئی کچھ بکرمی سمبت کی تاریخیں بھی ملتی ہیں، لیکن یہ بہت کم ہیں، اس زمانے کی بیشتر تاریخیں ہجری تقویم کے مطابق ہیں۔

خوش قسمتی سے اب ایسی جنتریاں چھپ گئی ہیں، جن میں ہجری اور عیسوی سنین کی مفصل تقابلی تاریخیں مل جاتی ہیں۔ اگر شاعر نے قطعۂ تاریخ میں مہینے اور دن کا ذکر کر دیا ہے، تو جنتری سے اس کی مقابل عیسوی تاریخ معلوم ہو جاتی ہے۔ لیکن بالعموم دیکھا گیا ہے کہ دن ٹھیک نہیں بیٹھتا یعنی قطعے میں جو دن اور تاریخ دی گئی ہے، جنتری میں اس دن وہ تاریخ نہیں تھی، اور اگر تاریخ کو مقدم کیا جائے، تو وہ دن نہیں تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم عصر قطعۂ تاریخ کہنے والے نے چاند دیکھنے کے بعد مہینے کے آغاز کا تعین کیا ہے، اور جنتری والے نے بہت بعد کو ا ٹکل سے۔ ایسی صورت میں ہم قطعۂ تاریخ کو ترجیح دینگے اور جنتری کو نظر انداز کر کے عیسوی دن اور تاریخ کا تعین کریں گے۔

لیکن قطعۂ تاریخ میں مہینا اور دن شاذ و نادر ہی ملتا ہے، بالعموم سال پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ کامل ہجری سال کسی ایک ہی عیسوی سال میں آ جائے، چونکہ ہجری سال میں عیسوی سال کی بہ نسبت دس گیارہ دن کم ہوتے ہیں، اس لئے عین ممکن ہے کہ اگر جنوری کے آغاز میں یکم محرم ہو، تو اسی سال کے دسمبر کے آخر سے پہلے یہ ختم ہو جائے۔ اس صورت میں ہم عیسوی سنہ کے تطابق کے لئے ایک ہی سال عیسوی لکھیں گے۔ دوسری صورت میں ہمیشہ دونوں عیسوی سالوں کا اندراج ضروری ہے، جن میں ہجری سال آیا ہے۔ مثلاً ۱۳۹۶ھ کے محرم کی پہلی ۴ جنوری ۱۹۷۶ء کو تھی اور ذی الحجہ ۱۳۹۶ھ کی آخری تاریخ (۳۰) ۲۲ دسمبر ۱۹۷۶ء کو گویا پورا ہجری سال عیسوی سال کے اندر تھا۔ اس صورت میں ہم لکھیں گے، ۱۳۹۶ھ/۱۹۷۶ء۔ لیکن چونکہ ۱۳۹۷ھ کا آغاز ۲۳ دسمبر ۱۹۷۶ء میں ہوا، ہم لکھیں گے، ۱۳۹۷ھ/۱۹۷۶ - ۱۹۷۷ء اگرچہ محرم کے صرف نو دن ۱۹۷۶ء میں پڑتے ہیں۔

اس سلسلے میں یہ ضروری ہو گیا ہے کہ ہجری تاریخوں کے بالمقابل عیسوی تاریخ کا اندراج کیا جائے۔ اور دن کا تو کیا ذکر، خود مسلمانوں کے ہاں ہجری

سال کا رواج (اور علم) نہیں رہا۔ اس صورت میں مضمون (یا کتاب میں) صرف ہجری تاریخ دے کر ہم قاری کی مشکل میں اضافہ کر رہے ہیں۔

مواد کی کمی کے باعث پرانے اساتذہ میں سے بہت کم کی تفصیلی سوانح عمریاں لکھی گئی ہیں۔ میر کی سوانح سے متعلق قاضی عبد الودود کے مضامین مفید ہیں، اور اگر ان سب کو جمع کر دیا جائے تو وہ سوانح عمری کا کام دے سکتے ہیں۔ میر کے ہمعصر سودا کی سوانح عمری ڈاکٹر خلیق انجم نے لکھی ہے۔ میر حسن (وحید قریشی نیز محمود الحسن فاروقی) ذوق (ڈاکٹر تنویر علوی) بھی اچھی کتابیں ہیں۔ اب شاید ان پر اضافہ ممکن نہ ہو۔ غالب کی دو اچھی سوانح عمریاں ہیں، اکرام کی اور مالک رام کی۔ مومن کی بھی دو ہیں، کلب علی فائق کی اور ظہیر احمد صدیقی کی۔ محمد حسین آزاد کے بارے میں اسلم فرخی کے لکھے ہوئے سوانح بھی خوب ہیں۔

بہر حال پرانے متون کی بازیافت اور مناسب ترتیب و تحشی کے بعد ان کی اشاعت ہمارا فرض ہے اور اس کی اہمیت سے انکار نہیں ہو سکتا رہا اساتذہ کے حالات جمع کرنا، جہاں تک یہ دستیاب ہو سکیں، بہتر ہے لیکن اگر یہ نہ ملیں، تو اس سے تاریخ زبان مرتب کرنے میں کوئی نقص پیدا نہیں ہوگا۔ آخر ہمیں پرانے شعرا کے تفصیلی حالات معلوم نہیں ہو سکے، تو اس سے زبان کی تاریخ کا کون سا ایسا ناقابل تلافی نقصان ہوا۔

○○

ڈاکٹر محمد انصار اللہ
۵۸۵/۴ - سر سید روڈ، سر سید نگر۔ علی گڑھ،

مُعاملاتِ تحقیق

میں علم کی ترویج وترقی کے خلاف ہرگز ہرگز نہیں اور نہ اس بارے میں کسی بھی نوعیت کے بخل کو جائز سمجھتا ہوں لیکن تحقیق کا معاملہ مختلف ہے اس کے لئے جس مزاج کی ضرورت ہے وہ عام نہیں ہے۔ سکونِ قلب ایسا کہ محقق زبان سے یہ نہ کہتا ہو کہ

؎ نہ ستائش کی تمنّا نہ صلے کی پروا

بلکہ پے بہ پے نقصانات کو جھیل جانے والا جگر ہو تو اس میدان میں قدم رکھے۔ الحق مُرٌّ کے بہ مصداق تحقیق کا انعام تلخی ہی تلخی ہے، محض استقلالِ مزاج اور کچھ کر گذرنے کا جذبہ ہی تحقیق کا مقصد، مدعا، صلہ اور انعام ہے۔ میں نے جس زمانے میں ابتدا کی اُس وقت میرے استاد پروفیسر نذیر احمد صاحب (صدر شعبۂ فارسی، مُسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) نے فرمایا کہ "تم اپنی محنت کی داد کس سے چاہتے ہو؟ عوام الناس سے؟ آج کل کے گریجویٹ پوسٹ گریجویٹ سے؟ یا اس دور کے استادوں سے؟" میں خاموش رہا تو فرمایا کہ "اگر ایک قاضی عبدالودود کہہ دیں کہ تم نے کام کیا تو سمجھ لو کہ تمہاری محنت کا بہترین صلہ مل گیا۔" واقعہ یہ ہے کہ اب اس اعتراف کی طرف بھی خیال نہیں جاتا، تحقیق کا سب سے اچھا صلہ بس یہ ہے کہ ہم نے تحقیق کی۔ ہمارا کام ہمارا بہترین انعام ہے۔ جب تک یہ صورت نہ پیدا ہو تحقیق تحقیق نہیں ہو سکتی اور چاہے جو بھی ہو۔

ایک بحث کے سلسلے میں میں نے بعض باتیں رواجِ زمانہ کے مطابق لکھ دیں۔ استادِ عالی جناب قاضی عبدالودود صاحب نے متعدد واقعات اُس کے برعکس بیان کر کے مجھ سے وہ لکھنے کی وجہ دریافت کی، ندامت کے احساس کے ساتھ عرض کیا کہ لوگوں کے خیال سے میں نے ایسا کیا تھا، فرمایا کہ آئندہ نہ لکھنا کسی خوش فہمی میں مبتلا ہونے کی ضرورت نہیں، لوگ تمہارے اس قول کو نقل کر کے اپنے غلط خیالات کو عام کریں گے اور یاد رکھو کہ تمہارا نام بھی نہ لیں گے، تم ایک گمراہی کے عام ہونے کا ذریعہ ہو گے اور تمہیں کچھ حاصل بھی نہ ہوگا۔" تحریر میں احتیاط تحقیق کے لئے شرطِ لازم ہے بشرطیکہ کوئی خوش بخت اسے نباہ سکے۔

پہلی بار جب میں پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کی خدمت میں حاضر ہوا تو دورانِ گفتگو موصوف نے فرمایا "اس دنیا میں کوئی کلیہ ایسا نہیں جس کے ساتھ کوئی استثنا نہ ہو، اہلِ تحقیق کے لئے لازم ہے کہ مستثنیات پر ضرور نظر رکھا کریں ... پھر فرمایا کیا آپ کے نزدیک یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ ایک ادارہ سے وابستہ دو افراد دو مختلف موضوعات سے متعلق کتابیں لکھیں، دونوں ایک ہی زمانے میں ایک ہی مطبع سے چھپیں اور دونوں کا نام ایک ہو؟ مجھے حیرت ہوئی تو فرمایا" آرایشِ محفل ــ واقعی عجیب بات ہے کہ دونوں کتابوں کے موضوعات مختلف ہیں اور نام ایک ہے ... پھر سوال کیا کہ کیا ایک ہی شخص کی دو مختلف موضوعات سے متعلق، کتابوں کا ایک ہی نام ہو سکتا ہے؟ اس پر زیادہ تعجب ہوا تو انہوں نے جناب واجد علیشاہ کی دو کتابیں دکھائیں دونوں کے موضوعات اور مباحث مختلف تھے لیکن دونوں کا نام ایک تھا اُن میں سے ایک اُن کے ولیعہدی کے زمانے کی تھی اور دوسری بادشاہت کے دور کی ...

پروفیسر صاحب نے فرمایا کہ آدمی کی شکل وشباہت بھی بدلتی رہتی ہے۔ چنانچہ خود اپنی بابت کہا کہ تم نے مجھے اس صورت میں دیکھا ہے کہ داڑھی صاف ہے لیکن میں نے اپنے زمانہ شباب میں ڈاڑھی رکھائی بھی تھی اُس زمانے کے میرے دیکھنے والوں کے بیان میں اور تم نے جو دیکھا اُس میں اگرچہ تضاد ہے لیکن سچ دونوں باتیں ہیں۔

تحقیق کے معاملات نہایت پیچیدہ، نہایت نازک اور نہایت دشوار گذار ہوتے ہیں، لیکن ہمارے زمانے میں سب سے زیادہ

آسان کام یہی سمجھا گیا ہے۔ اُردو گھر کی لونڈی ہے پھر اس "لونڈی" سے متعلق تحقیق کی جو قدر و منزلت ہو سکتی ہے ظاہر ہے۔ ایم اے کی سند حاصل کر لینے کے بعد ہرِ دردِ دیش بہ جانِ درویش کے مصداق تحقیق (ریسرچ) کا کام شروع کرنا ہوتا ہے۔ فضیلت مآب اُستادوں کا حال یہ ہے کہ ان میں وہ بھی ہیں جو میرؔ اور میر حسن کو مغل شاعر لکھتے ہیں اور سوداؔ کو میرؔ کے بعد جگہ دیتے ہیں دراں حالیکہ سوداؔ کی میت کے دفن کر دئیے جانے کے بعد بھی میرؔ صاحب نصف صدی سے زاید تک گلشن شعر و سخن کی آبیاری کرتے رہے۔ گرو ایسے ہوں تو چیلوں کا حال معلوم۔ ایک صاحب سے جو زکی تخلص کے شاعر سے متعلق کام مکمل کر چکے تھے معلوم کیا کہ شاعر خود اپنا تخلص ذال سے لکھتا تھا یا "ز" سے، جواب ملا کہ یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے۔ ایک اور اسکالر سے ملاقات کی سعادت حاصل ہوئی جو اٹھارہویں صدی میں مروّج الفاظ کی فرہنگ تیار کر رہے تھے موضوع کی اہمیت کے سبب دلچسپی زیادہ ہوئی تو پوچھا کہ آپ نے الفاظ کا انتخاب کن مآخذ سے کیا ہے جواب ملا کہ مشہور شعرا کے دواوین سے پھر پوچھا کہ شعرا کے انتخاب میں علاقے کی بھی کوئی قید تھی، جواب سے ترشح ہوا کہ یہ مسئلہ ذہن میں بھی نہیں تھا۔ پھر معلوم کیا کہ مطبوعہ دواوین پیش نظر رہے یا قلمی تو پتا چلا کہ مطبوعہ دواوین دیکھے جا رہے ہیں کیوں کہ یہ آسانی سے دستیاب ہو جاتے ہیں۔ اس پر سوال یہ پیدا ہوا کہ آج کے چھپے ہوئے دواوین سے حاصل کیے جانے والے لفظوں کی بابت یہ کس طرح یقین کیا گیا کہ ان کا یہی املا اور تلفظ دو سو برس پہلے بھی مروّج تھا.... آخر میں یہ معلوم کیا کہ ان لفظوں کے معنی اور مفہوم کا تعیّن کس طرح ہوا تو پتا چلا کہ سب سے بہتر ہادی "مذاقِ سلیم" ہے اس وقت ذہن میں دو لفظ آئے ایک "پنواڑی" اور دوسرا "پائی" ان کے معنی اس طرح بتائے گئے کہ پنواڑی تو پنوار کو کہتے ہیں اور پائی وہ جو ایک آنہ میں بارہ ہوا کرتی تھیں.... اس سے زیادہ کی توقع بھی ان سے فضول تھی۔

جن دنوں دیوان غالبؔ کے نو دریافت نسخۂ بھوپال سے متعلق "ہماری زبان" میں بحث جاری تھی ایک اسکالر کا مراسلہ شائع ہوا کہ یہ سخت بدمذاقی کی بحث ہے کہ غالبؔ جیسے عظیم شاعر کو کاتب ثابت کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان کے نزدیک نسخے کا بخط غالبؔ ہونا یا نہ ہونا فضول بات تھی اصل اہمیت بس اس بات کی ہے کہ وہ غالبؔ کا دیوان ہے اور غالبؔ عظیم شاعر ہے.... اس قسم کی باتوں کا جواب "خاموشی" کے سوا کیا ہو سکتا ہے؟ ان واقعات سے اُردو میں تحقیق کے معیار اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ انہیں حالات کا نتیجہ ہے کہ ایک شاعر کا مطالعہ، دوسرے شاعر کے مطالعہ کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اُس پر پی ایچ ڈی کی سند تفویض ہوتی ہے اور پھر وہ "مطالعہ" بھی نہایت آن بان سے چھپوا کر قارئین کی ضیافتِ طبع کے لئے پیش کر دیا جاتا ہے۔

تمام تر شور و شر کے باوجود اُردو میں تحقیق کے سلسلے کے بنیادی کاموں کی طرف ابھی تک کما حقہٗ توجہ بھی نہیں ہو سکی۔ چند سال پیشتر ایک موقع پر مجھ سے عہدِ حاضر میں اُردو کے تحقیقی کاموں کے جائزہ پر مشتمل ایک مضمون لکھنے کے لئے کہا گیا۔ سارے سرمایے پر نظر کی تو عجیب مایوسی ہوئی، مختلف النوع تعصبات کم و بیش ہر جگہ کارفرما نظر آتے ہیں بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے (خدا اُن کو جنت نصیب کرے) ضرور پورے خلوص کے ساتھ قدیم متنوں کو محفوظ کر لینے کی نہ صرف خود ہر ممکن سعی کی بلکہ اس کام کی اہمیت کے احساس کو بھی عام کیا اور یہ اُن کا وہ احسان ہے جس کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا، لیکن متنوں کا محفوظ کر دینا ہی کل نہیں ہے۔ ان کے مطالعہ، تجزیہ اور تحقیق کا کام بھی اہلِ تحقیق ہی کو کرنا ہے۔ اور اس کے لئے مختلف شعبے متعین کرنے ضروری ہیں۔

کوئی بھی قدیم تحریر جو دستیاب ہوتی ہے اُس کی اہمیت کے تین مختلف پہلو ہوتے ہیں یعنی:

۱۔ اندازِ خط، حرفوں کی ساخت اور املا کے نقطۂ نظر سے۔

۲۔ زبان کی قواعد اور لسانی حیثیت سے

۳۔ واقعات اور مباحث کے سبب۔

اُردو میں آخر الذکر پہلو کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی ہے۔ لیکن پہلی دو حیثیتوں سے تجزیہ اور مطالعہ کا کام اصولی طور پر اب تک نہ ہونے کے برابر ہوا ہے۔ انیسویں صدی کے خاتمہ اور بیسویں صدی کے اوائل میں

ـہ پنواڑی وہ جگہ جہاں پان رکھے جائیں جیسے تنبواڑی اور گلاب باڑی وغیرہ اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانے میں پیسے کو پائی کہا گیا۔ جو ایک آنہ کا چوتھائی حصہ ہوتا تھا۔

شازیہ بیلی

بھی بعض ایسے رسالے مل سکتے ہیں جو اندازِ خط اور املا وغیرہ سے متعلق بحثوں کے لیے مفید ثابت ہو سکیں لیکن بعد میں اس طرف سے بطورِ مجموعی توجہ ہٹ گئی۔ جناب احترام الدین احمد شاغل نے البتہ ایک تذکرہ "صحیفۂ خوش نویساں" لکھ کر شائع کیا جو اپنی نوعیت کا قابلِ قدر اور نہایت مفید کام ہے۔

لسانی بحثیں اگرچہ بظاہر بہت کی گئی ہیں لیکن ایسا کام جسے تحقیق کے اُصولوں کے مطابق قابلِ لحاظ بھی کہا جا سکے اُردو میں خال خال ہوا ہے۔ اصل دشواری یہ ہے کہ اب تک مختلف زمانوں اور علاقوں کی تصانیف کی مدد سے فرہنگیں تیار نہیں کی جا سکی ہیں چنانچہ جس لفظ کو جس علاقے اور جس زمانے سے چاہتے ہیں منسوب کر کے مختلف دعوے کرتے رہتے ہیں۔ ایک غلط فہمی یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ قواعد کے اُصول اور ضابطے متعیّن ہیں چنانچہ قدما کی تصانیف کی بابت بھی اپنے زمانے کے قاعدوں کے بموجب حکم لگاتے رہتے ہیں در انحالیکہ ان میں بھی حسبِ موقع تبدیلی ہوتی رہی ہے۔ زبان و بیان ارتقا کے عمل کو سمجھنے کے لیے صحیح مآخذ پر مبنی ایسی فرہنگیں ضروری ہیں جن میں الفاظ اپنے صحیح املا، تلفّظ اور معنی کے ساتھ جمع کیے گئے ہوں۔ "بدایت کی مختصر فرہنگ" اور "قاعدۂ ہندی کا ریختہ" شائع کر کے میں نے کام کی ابتدا کرنی چاہی ہے لیکن اس طرف اہم علمی اداروں کی توجہ ضروری ہے۔

قدیم متون کے مطالعہ سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے یہ بات ہمیشہ ذہن نشین رہنی ضروری ہے کہ تحقیق کا پودا اس وقت تک پروان نہیں چڑھ سکتا جب تک ہر قسم کے تعصبات دور نہ کر دیئے جائیں۔ یہ تعصبات بعض وقت بہت گہرے ہوتے ہیں اکثر ان کا اندازہ کرنا بھی آسان نہیں ہوتا اس لیے احتیاط بہت ضروری ہے۔ اس کا آسان تر طریقہ غالباً یہ ہو سکتا ہے کہ واقعات کو خود اپنی ذات پر منطبق کر کے دیکھ لیا جائے۔ مثال کے طور پر اگر ہمیں کوئی نہایت خوبصورت، خوشخط قلمی کتاب دستیاب ہو اور دورانِ مطالعہ اُس میں بعض اغلاط دریافت ہوں تو کیا اس بات کا امکان ہے کہ ہم اُن سے سرسری گُزر جائیں اور اُنہیں بدستور باقی رہنے دیں؟ اگر نہیں تو کیا ان کی تصحیح بھونڈے پن کے ساتھ کرنی ہم پسند کریں گے؟ یا ہماری خواہش یہ ہوگی کہ حتی الامکان تصحیح اس طرح کی جائے کہ اصل میں مل جائے اور بدنما پیوند نہ معلوم ہو؟ ذاتی طور پر میرا خیال ہے کہ کسی بھی قلمی نسخے میں بعض عبارتوں کا قلم زد ہونا، بعض تصحیحات کا موجود ہونا یا کہیں کہیں اضافوں کا پایا جانا اس بات کی قطعی دلیل لازماً نہیں ہے کہ وہ نسخہ بخطِ مصنّف شاعر نہیں

ہی ہے یا تمام تصحیحات اصل کاتب ہی کے قلم کی ہیں خواہ اُن تصحیحات کی شانِ خط اصل سے کتنی ہی مشابہ ہو، ہاں اگر اس بارے میں کوئی قابلِ اعتماد شہادت مل جائے تو اُس کو تسلیم کیا جانا چاہیئے۔

ایسا بھی ہوتا ہے کہ کاتب آخر میں اپنا نام وغیرہ نہیں لکھتا، مدّت مابعد میں نسخہ کا مالک اپنی معلومات کے مطابق بطور یادداشت کاتب کا نام وغیرہ لکھ دیتا ہے۔ بخطِ غیر ہونے کے باوجود یہ یادداشت قابلِ اعتماد ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے لیے لکھنے والے کے ذریعۂ معلومات پر نظر رکھنی چاہیئے کیونکہ اگر اس کا ذریعہ صحیح نہ ہوا تو یہ اندراج گمراہ کُن بھی ہو سکتا ہے۔ جب تک نسخے کی ثقاہت ثابت نہ ہو جائے اس کی بُنیاد پر کوئی فیصلہ کرنا صحیح نہ ہوگا۔

کسی کتاب میں خواہ وہ مطبوعہ ہو یا قلمی لازم نہیں کہ ہر اندراج مصنّف ہی کا ہو، خود متن میں بھی "الحاق" کی گنجائش ہوتی ہے مثلاً نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ کے تذکرۂ "گلشن بیخار" کے تمام مُتداول ایڈیشنوں میں شیخ ذوق کے وہ سب اشعار جو ذیل کے شعر کے بعد لکھے ہوئے ہیں مہتمم مطبع مولوی محمد باقر کا اضافہ ہیں ؎

موذیوں کو حق نہ دے آنکھیں کہ تا لا دیں بلا
عین حکمت تھی کہ مادرزاد البصر عقرب بنے

یہ سب شعر نہ مصنف نے تذکرے میں لکھے تھے اور نہ اس کتاب کے پہلے ایڈیشن ہی میں شامل ہو سکے۔

قدیم کتابوں میں عنوانات کے بارے میں خاص طور سے احتیاط ضروری ہے۔ غالباً اگلے وقتوں سے عنوان قایم کرنے کو کاتب اپنا حق خیال کرتے رہے ہیں اور یہ عنوان بعض وقت چند کلمات سے لے کر دو دو تین تین سطروں تک پھیلے ہوئے ہوتے تھے۔ بیاضوں میں تو معمولاً صاحبِ بیاض اپنی ضرورت اور یادداشت کے بموجب عنوان قائم کیا ہی کرتے تھے۔ ان کو بھی مصنّف سے منسوب کرنا غلط ہے۔ حافظ محمود خاں شیرانی نے اس قسم کے ایک عنوان سے دھوکا کھا کر یہ لکھ دیا ہے کہ:

"شیخ باجن پہلے شخص ہیں جنہوں نے اُردو زبان کو زبانِ دہلوی کے نام سے یاد کیا ہے۔" (پنجاب میں اُردو ص ۲۱)

اور اس مطلب کی بات کو بعد کے تمام مورخین اور ماہرینِ لسانیات بلا تحقیق دہراتے چلے آئے ہیں اور اس سے حسبِ منشا نتائج اخذ کرتے

رہتے ہیں، در اصل ایک نظم کے عنوان۔

"مذمت دنیا بہ زبان دہلوی گفتہ"

میں لفظ "گفتہ" خود اس حقیقت پر دلالت کرتا ہے کہ اس کا تعلق مصنف سے نہیں ہے۔ مولوی عبدالحق نے اس نظم کو "گوجری در مذمت دنیا" لکھا ہے (اُردو کی نشوونما ۳۳) اور میرے کرمفرما ڈاکٹر شیخ زیدبر یونیورسٹی نے، جو باجن سے متعلق ایک مبسوط محققانہ کتاب کی تکمیل میں مصروف ہیں، مطلع فرمایا ہے کہ باجن کی جملہ تصانیف میں کہیں بھی زبان کے لئے لفظ "دہلوی" نہیں ملتا۔ قدیم متون سے استفادہ کرتے وقت قدم قدم پر احتیاط لازم ہے ورنہ ایسے دھوکے کے بے شمار امکان موجود ہیں۔

یہ باتیں جو عرض کی گئیں اصولی ہیں اور ان کی اہمیت صرف اُسی صورت میں ہے جب دیانتداری کے ساتھ مسایل کی تحقیق مقصود ہو لیکن انتہائی افسوسناک حقیقت یہ ہے کہ اعلاترین سطحوں پر بھی تعصبات کارفرما نظر آتے ہیں مثال کے طور پر "اس بیکس زبان کی صحیح اور سچی خدمت" کی راہ پر چلنے والے ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اِس دعوا کے باوجود کہ وہ اُردو کی ابتدا سے متعلق تمام اہم اور غیر اہم نظریات کا جایزہ پیش کریں گے، پروفیسر مسعود حسین خاں کا نام تک لینا ضروری نہ سمجھا تو دوسری طرح خاں صاحب نے بھی سبزواری صاحب کے کام کو اپنی کتاب (مقدمۂ تاریخ زبان اُردو) میں زیر بحث لانے کی ضرورت محسوس نہ کی۔ علمی معاملات میں اِس سطح پر ہر قسم کی کوتاہیوں اور بد احتیاطیوں کی مثالیں خاصی تعداد میں پیش کی جا سکتی ہیں۔

اس طور پر زیر تربیت رہنے کے باوجود نئی نسل جو بھی کچھ تحقیقی کام کر رہی ہے اسے قدر کی نظروں سے نہ دیکھنا انصاف کے خلاف ہے۔ البتہ نئی نسل کے سامنے مستقبل کے مسایل ہیں، جن کی طرف خواجہ میر درد کے اِس مقطع میں دبے ادنیٰ تصرف بڑی خوبی کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے ؎

کارِ تحقیق بن آتا ہے اُسی سے جس کو
درد کی طرح کبھو فکرِ نہ ہو روزی کا

جس شخص کو اس طرف سے فراغت میسر نہ ہو اُس کا تحقیق کی وادی میں قدم رکھنا سراسر ناعاقبت اندیشی ہے۔ اس کے لئے وہی انجام مقدر ہے جو محمد تقی میر کا ہوا یعنی آصف الدولا جیسا قدر شناس ملا تو کاغذ لپیٹ کر جیب میں رکھتے ہی بنی۔

○○

ڈاکٹر گیان چند
صدر شعبۂ اُردو، الہ آباد یونیورسٹی - الہ آباد

تشنہ شاگردِ قتیل کی داستانِ ہفت سیّاح

آپ نے بہت سے اہلِ علم منشیوں کی داستانیں پڑھی ہوں گی۔ آج ایک ایسے مصنّف کی غیر مطبوعہ داستان کا تعارف مقصود ہے جو بڑی حد تک کم سواد تھا لیکن جس نے ایک ضخیم داستان لکھ ماری۔ اس مصنّف کا نام سیّد غلام غوث تشنہ ہے اور اس کی تصنیف کا پورا نام داستانِ ہفت سیّاح پاکبازانِ عشق۔ قصّہ غیر مطبوعہ ہے۔ اس کا مخطوطہ پہلے کتاب نگر لکھنؤ کی ملک تھا جہاں سے شعبۂ اردو جموّں یونیورسٹی کے کتب خانے میں آگیا ہے۔ اس کے کسی دوسرے نسخے کا علم نہیں۔ مخطوطہ ۱۱ سطری سطر کے ۶۰۰ صفحات پر محیط ہے۔ کتابت نہایت جلی ہے۔

غلام غوث تشنہ کے والد کا نام مولوی علی اکبر ابنِ محمد الوری تھا۔ یہ ساداتِ حسنی حسینی گردیزی میں سے تھے اور فرقۂ امامیہ سے تعلق رکھتے تھے۔ تشنہ داستان کی تمہید میں لکھتے ہیں۔

"حضرت رسالت پناہ کو اور مولائے مرتضیٰ مشکل کشا کو ایک لاکھ اسّی ہزار پیغمبر پر فضیلت دی" یہ مرزا قتیل کے شاگرد تھے۔ ان کے حالات تذکروں میں دکھائی نہیں دیتے۔ قتیل کے رقعات میں بھی کہیں ان کا ذکر نہیں آتا۔ داستان کے تمہیدی حصّے سے ان کے بارے میں جو معلومات حاصل ہوتی ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے۔

" ان کا وطن لکھنؤ سے دس کوس پورب کی طرف قصبۂ جوارت یا جوارث تھا۔ لکھنؤ میں گورنر جنرل نے انہیں طلب کرکے ایک ہزار روپے کے درماہے پر دارالحکومت کا قاضی القضاۃ مقرر کر دیا۔ (درماہے کی یہ رقم صریحاً مبالغہ ہے۔ گ۔ ح) نجم الدّین بہت سے انگریزوں کو نوشت و خواند سکھاتے تھے۔ انہوں نے تشنہ کو ایک انگریز ولیم فالس کی اتالیقی پر لگوا دیا۔ تشنہ دس برس اس انگریز کے وظیفہ خوار رہے، اس کے بعد وطن واپس ہو گئے اور تلاشِ معاش میں بریلی کی سمت جا نکلے۔ وہاں کام نہ بننے پر ملکِ مرہٹہ کی طرف جاکر ایک انگریز جج ہوالکنس سے ملے جو کلکتہ سے ان کا صورت آشنا تھا۔ اس نے انہیں عدالت فوجداری کے عملے میں لگا دیا۔ دس گیارہ برس آرام سے گزر گئے۔ یکایک ان کا مربّی ولایت چلا گیا اور عدالت کا عملہ بے سرپرست ہو کر منتشر ہو گیا اور یہ بھی اس ٹاپو (جزیرہ) سے چل دیئے۔ ملکِ مرہٹہ اور ٹاپو کے ذکر سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مقام بمبئی تھا۔

وہاں سے یہ بندیل کھنڈ پہونچے اور اعیال و اطفال کو وہیں چھوڑ کر فرخ آباد جاکر وکالت مختاری کرنے لگے۔ وہاں ایک شریف آدمی محمد حسن سے مراسم ہو گئے۔ اس نے کلکٹری کے ایک افسر ولفل صاحب سے سفارش کر دی جنہوں نے تشنہ کو ملازمت میں لے لیا۔ ولفل ۱۲۲۸ھ ن م ۱۸۲۱ء میں بندیل کھنڈ کے بندوبست میں مشغول تھے۔ تشنہ اُس کے ساتھ پانچ مہینے الہ آباد میں رہے اور پھر کانپور چلے گئے۔ وہاں مرضِ عشق میں مبتلا ہو کر جامۂ انسانیت سے گزر گئے۔ وہاں سے دفتر فرخ آباد منتقل ہوا۔ تشنہ ولفل صاحب سے۔ انہوں نے پوچھا کہ عرصے سے تو کہاں تھا۔ آخر انہوں نے تشنہ کو ولیم سیرٹ کی نوشت و خواند پر لگا دیا۔

ایک دن بہ سبیل حکایت ولفل صاحب نے قصّۂ چہار درویش کی تعریف کرکے تشنہ سے کسی داستان کے لکھنے کی فرمائش کی۔ اس پر تشنہ نے یہ داستان لکھی۔ اس سے پہلے یہ اردو میں گُل و صنوبر کا قصّہ بیان کر چکے تھے۔ جب اسے لے کر قتیل کی خدمت میں گئے تو انہوں نے از اوّل تا آخر اصلاح کی اور کہا "مرحبا جس کا املا تک درست نہ ہو اُس سے ایسی نثر ہونا کرامت ہے۔ اگر اسی طرح کوئی اور داستان بیان کرے تو تیری قوتِ طبع آزمائی معلوم ہو۔" اس پر انہوں نے

زیرِ نظر قصّہ لکھ کر استاد کو دکھایا۔ اس طرح یہ داستان دلبغل صاحب اور مرزا قتیل دونوں کی فرمائش پر لکھی گئی ہے۔ یہ ۲۰ ربیع الاوّل ۱۲۲۹ھ ف م ۲۱ جنوری ۱۸۲۲ء کو شروع کی اور ۲۰ مارچ ۱۸۲۲ء ۲۲ جمادی الثانی بروز بدھ رات کے نو بجے مکمل کی۔ زیرِ نظر مخطوطہ مصنّف کا پہلا نسخہ نہیں لیکن تحریر اُسی کے ہاتھ کی ہے۔ اس کی کتابت نصیرالدین حیدر کے عہد میں ۱۵ شعبان ۱۲۴۴ھ بروز جمعرات ایک پہر دن چڑھے پایۂ تکمیل کو پہونچی۔ نسخے کا مالک محمد شفیع مرثیہ خواں ساکن فرنگی محل لکھنؤ ہے۔

قتیل نے مصنّف کے لیئے کہا تھا کہ اس کا املا تک درست نہیں۔ اس مخطوطے میں واقعی املا کی متعدد غلطیاں ہیں۔ چند ملاحظہ ہوں قوسین میں صحیح املا لکھ دیا گیا ہے۔

تعصیر (تاثیر)، نصر (نثر)، بہر (بحر)، سیاہ (سیاح)، وضوع (وضو)، رعیسوں سے (رئیسوں سے)، الآمہ (علّامہ)، بولو براز (بول و براز)، حرس (حرص)، موحوم (موہوم)، گرداب (رعب)، بے سطری (بے ستری)، واعظ و نصائح (وعظ و نصائح)، منظبوت (مضبوط)، خان گیئوں سے (خانگیوں سے)

وہ درمیانی الف ساکن پر بھی کہیں کہیں مد لگاتا ہے مثلاً واآسطے (واسطے)، نزآر (نزار) اور 'آ' کو اآ (ص ۳۰۵) لکھا ہے۔ ٹ کو عام طور سے بالائی ط سے لیکن شاذ دو نقطوں اور بالائی ط سے "ٹ" بھی لکھتا ہے۔ اغلاط کے علاوہ کتابت میں وہی املائی خصوصیات ہیں جو اس عہد کے نسخوں میں ہوتی ہیں۔

داستان پر باغ و بہار کا واضح اثر ہے۔ وہاں چار درویش ہیں۔ یہاں سات درویش نما سیاح ہیں۔ قصّہ بہت طولانی ہے۔ بنیادی پلاٹ میں کچھ کھانچے رہ گئے ہیں جنھیں پُر کر کے خلاصہ بیان کیا جاتا ہے۔

محمود غزنوی کا نے ایک تاریخ میں پڑھا کہ بوستانِ ارم کی مالک شہپال پری کی بیٹی بدیع الجمال حُسن میں بے نظیر ہے۔ مصر کا شہزادہ سیف الملوک اُس پر غائبانہ عاشق ہو کر اُس کی تلاش میں چل دیا۔ محمود غزنوی اس قصّے کی تفصیلات سے جاننے کے لیئے بے قرار ہو گیا۔ اس کا وزیر حسن میمندی قصّے کی تلاش میں نکلا اور بعد تلاش بسیار شاہِ دمشق کے خزانے سے ایک کتاب کی نقل لے آیا۔ محمود نے اس میں سیف الملوک و بدیع الجمال کا قصّہ جو پڑھا تو وحشت میں کوہ قاف کی راہ لی۔ وہاں دیکھا کہ رات کے وقت سات درویش

شاعر۔ بمبئی

کفنیاں گلے میں، تاجِ شاہی سر پر، ہرگ چھالوں پر غنودگی کے عالم میں بیٹھے ہیں۔ اتنے میں وہ چونکے تو ایک نے کہا کہ صبح بادشاہ دیلئے قلزم ہمیں اپنے بیٹے کے خون کے بدلے قتل کر دے گا۔ بہتر ہے کہ شب گذاری کے لیئے اپنی اپنی واردات سُنائیں۔

سب سے پہلے پہلے درویش وبیدار شاہ نے اپنی سرگزشت بیان کی۔ یہ ایک شاہزادہ تھا جس کا اصلی نام بیدار بخت تھا۔ وہ کسی ملکۂ حسن بانو کو بیاہ کر لایا۔ راہ میں ایک جگہ ڈولا رکھ کر کنارِ دریا وضو کرنے لگا۔ اس سے فارغ ہوا تو ایک بگولہ اُس کی محبوبہ کو اُڑا لے گیا۔ ایک بزرگ نے بتایا کہ تیری معشوقہ بوستانِ ارم میں ملے گی۔ ساتھ ہی یہ معلوم ہوا کہ مصر کے شہزادے سیف الملوک نے پسرِ شاہِ قلزم کی محبوسہ کی ہوئی پری کو رہا کر دیا اور پسر کو قتل کر دیا۔ اس کی وجہ سے بادشاہِ قلزم قاتل کی تلاش میں تھا۔ اتفاقاً سے بیدار بخت انہیں دنوں اُس نواح میں میں پہونچا اور شبہہ میں گرفتار ہو گیا۔

دوسرے درویش محمود شاہ کا والد مرشد آباد کا جگت سیٹھ تھا۔ باپ کے انتقال پر بڑے بھائی نے اسے کوئی حصّہ نہ دیا۔ یہ فقیر بن کر کوہستان کی طرف نکل گیا۔ وہاں ایک غار میں ایک سفید ریش بزرگ ملال حسن ملا جس نے اس کی تواضع کی۔ یہ بزرگ جنّات اور پریوں پر قادر تھا۔ یہ شاہِ یمن کی دختر چہرہ افروز پر عاشق ہو کر اُسے اُٹھا لایا تھا۔ یہ درویش بھی اُس پر عاشق ہو گیا۔ درویش نے اسے حاصل کرنے کے لیئے شاہِ جن کی بیٹی خورشید چہرہ سے مدد لی، کچھ کراماتی تحفے حاصل کیئے اور ملال حسن کو زیر کر کے چہرہ افروز اور ایک پری مہ جبیں کو عقد میں لایا۔ ملال حسن نے اس کی وزارت کا عہدہ قبول کر لیا۔ شاہِ جن نے ملال حسن کو تبدیلِ قالب کا ایک اسم سکھایا۔ ملال حسن نے وہ شہزادے کو سکھایا اور ایک مُردہ ہرن کے قالب میں جانے کو کہا۔ جوں ہی شہزادہ اس قالب میں داخل ہوا ملال حسن شہزادے کے قالب میں آ گیا۔ شہزادہ ہرن بن کر بھاگا اور دُور جا کر ایک طوطی کے قالب میں آ گیا۔ پھر اُڑ کر اپنا دوست دخترِ شاہِ جن کے پاس گیا اور اُسے اپنے حال سے آگاہ کیا۔ وہ اُسے لے کر اس کی ازواج کے پاس گئی اور کوائف سے مُطلع کیا۔ اُنہوں نے نقلی شہزادے سے اسی طرح قالب خالی کر دایا جیسے فسانۂ عجائب میں کیا گیا ہے۔ بعد میں دغاباز ملال حسن کو مار دیا گیا اور

شہزادے نے خورشید چہرہ سے بھی عقد کر لیا۔ ایک جن ان تینوں حسیناؤں کو اٹھا کر لے جاتا ہے۔ شہزادہ ترک لباس کر کے بوستانِ ارم کی طرف چل دیتا ہے کہ ادھر بادشاہ قلزم کے آدمی اسے گرفتار کر لیتے ہیں۔

تیسرا درویش مجبور شاہ یونان کے جوہری مل جوہری کا اکلوتا بیٹا ہے۔ یونان کے بادشاہ سکندر شاہ کی بیٹی جمیلہ بانو اس پر عاشق ہو گئی اور یہ بھی اس پر جان دینے لگا۔ اس کا حالِ زار دیکھ کر اس کی اہلیہ نے اس کی مدد کا وعدہ کیا اور اسے محل کی طرف بھیجا۔ شہزادی نے اشاروں کی زبان میں اس سے کچھ کہا۔ گھر آ کر اس نے اپنی بیوی کو وہ اشارے بتائے۔ اس نے اُن کی تعبیر بتائی۔ انہیں کے مطابق عمل کر کے وہ شہزادی کے باغ میں پہنچتا ہے اور اس سے واصل ہوتا ہے۔ رات کے سبب دونوں کو نیند آ جاتی ہے پہریدار انہیں زنداں میں ڈال دیتے ہیں۔ شہزادی جیل کے ایک چوکیدار کے ہاتھ جوہری کی بیوی کو مطلع کرتی ہے۔ وہ حلوے کے دو خوان لے کر آتی ہے اور نیاز کے نام پر سب چوکیداروں کو کھلاتی ہے۔ پھر ان کی اجازت سے محبوس قیدیوں کو بھی حصّہ دینے جاتی ہے اور شہزادی کو اپنے کپڑے پہنا کر باہر نکال دیتی ہے۔ خود اندر رہ جاتی ہے۔ صبح جب پہرے دار بادشاہ سے شہزادی کی شکایت کرتے ہیں تو وہ بلوا کر دیکھتا ہے۔ شہزادی تو نہیں، ایک جوہری بچّہ اور اس کی زوجہ ملتے ہیں۔ چوکیداروں کو سزا دی جاتی ہے۔ شہزادی اپنی چرب زبانی سے جوہری بچّے کے نکاح میں آ جاتی ہے لیکن وصل کی رات ایک دیو اس شہزادی کو اٹھا کر لے جاتا ہے۔ یہ اس کی تلاش میں جاتا ہے کہ راہ میں ایک پری سے عقد ہو جاتا ہے۔ وہ بتا چلاتی ہے کہ شہزادے کی محبوبہ بدیع الجمال پری کے پاس پہنچا دی گئی ہے۔ جوہری بچّہ ادھر جاتا ہے کہ شاہ قلزم کے آدمی اسے بہلا کر پکڑ لیتے ہیں۔

چوتھا درویش زکریا شاہ وزیر بصرہ کا بیٹا منصور ہے۔ باپ کے مرنے پر باغ و بہار کے پہلے درویش کی طرح ساری دولت عیّاشی میں گنوا دیتا ہے۔ مصاحب دغا دے جاتے ہیں۔ ماں اسے اپنے قیمتی کپڑے فروخت کرنے کو دیتی ہے۔ پھر دولت آ جاتی ہے اور پھر سے لفنگے مصاحب آ موجود ہوتے ہیں۔ یہ پھر سب کچھ کھو بیٹھتا ہے۔ نومیدی میں یہ صحرا کی طرف نکل جاتا ہے جہاں ایک شہسوار اسے مال و متاع دے کر شہزادی کی طرف بھیج دیتا ہے جو اس پر عاشق ہے۔ ملاقات طے ہو جاتی ہے وہاں جانے سے قبل یہ ایک حجّام کو بلا کر حجامت و حمّام کرنا چاہتا ہے۔ شومیِ قسمت سے وہ حجّام الف لیلہ کے بکبکارہ حجّام کی طرح اس کا دماغ چاٹ جاتا ہے اور فضولیات میں سارا دن ضائع کر دیتا ہے۔ رات کو جب یہ شہزادی کے پاس جا کر مختلط ہوتا ہے تو حجّام محل کے باہر شور کرتا ہے اور انھیں رنگے ہاتھوں پکڑوا دیتا ہے۔ بادشاہ اپنی دختر اور اُس کے عاشق کو مال و زر کے ساتھ ایک کشتی میں بٹھا کر سمندر میں چھوڑ دیتا ہے۔ کشتی بہہ کر فرنگ پہنچتی ہے اور یہ وہاں رہنے لگتے ہیں۔ ایک دن شکار کے دوران شہزادی ایک گورخر کے تعاقب میں گم ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوا کہ اس دیار میں کوئی دیو لگتا ہے جو حسین عورتوں کو پکڑ کر بدیع الجمال پری کی خدمت میں پہنچا دیتا ہے۔ چونکہ ملک لندن جیسے حسین اور کہیں نہیں ہوتے، اس لئے وہاں کے لوگوں نے احتیاط کے طور پر یہ تدابیر کیں کہ آبدست لینا اور موئے بغل و موئے زہار صاف کرنا بند کر دیا، نیز کچّا گوشت اور انڈے کھانے لگے تاکہ جسموں سے بدبو آنے لگے اور دیو اُن کی خواتین کو پرستان نہ لے جائیں۔ محبوبہ کی تلاش میں وزیرزادہ بوستانِ ارم کے پاس جاتا ہے لیکن اپنے پیش روؤں کی طرح اسیرِ شاہِ قلزم ہو جاتا ہے۔

پانچواں درویش بصرہ کے سوداگر طاہر سگ پرست کا بیٹا خواجہ احمد سگ پرست ہے۔ باغ و بہار کی طرح اُس کے بھائی اُسے بار بار صدمہ پہنچاتے ہیں اور یہ بار بار اُن پر احسان کرتا ہے۔ ایک بار وہ اسے زخمی کر کے چھوڑ جاتے ہیں۔ چمپا پری اُسے اُٹھا کر علاج کراتی ہے۔ بعد میں دونوں ایک دوسرے کو قبول کر لیتے ہیں۔ پری کے باپ کو جب معلوم ہوتا ہے تو اُن دونوں کو نکال دیتا ہے۔ یہ حبشیوں کے بادشاہ ناپرساں کے شہر میں پہنچتے ہیں، بادشاہ اُس پری کو اپنے لئے اُڑا لیتا ہے۔ خواجہ سوسن جادوگرنی کے پاس جا کر فریاد کرتا ہے۔ وہ اس کی مدد کا وعدہ کرتی ہے اور شہر حبشیوں کے ہر مرد و زن کو مار دیتی ہے۔ شہزادی رہا ہو جاتی ہے۔ بعد میں ایک دن وہ ایک ہرن کے تعاقب میں گھوڑا اُڑاتی ہے اور غائب ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوا کہ وہ بدیع الجمال پری کے پاس پہنچا دی گئی۔ خواجہ فقیری لباس اختیار کر کے اُدھر جاتا ہے کہ شاہ قلزم کے آدمی اُسے دھر لیتے ہیں۔ اِس قصّے کے آخر میں اُس کے بھائیوں کو کوئی سزا نہیں ملتی۔ باپ بیٹے کے لقب سگ پرست کی بھی کوئی تاویل نہیں۔ پورے قصّے میں کوئی سگ ہی نہیں، سگ پرستی کیونکر ہو۔

چھٹا درویش، بہرام شاہ عابد عرف گنہ گار شاہ فیض آباد کے ایک فوجی پیادہ کا لڑکا ہے۔ یہ بچپن میں ننھی شہزادی فرحت النساء کا ملازم ہو گیا، مکتب میں اُس کی تختی دھوتا تھا۔ اُس کے ساتھ ساتھ یہ بھی تحصیلِ علم کرتا گیا۔ دونوں مذہبی علوم کے بڑے عالم ہو گئے اور زُہد و ورع کے ساتھ زندگی بسر کرنے لگے۔

ایک رات یہ کتاب پڑھتے پڑھتے سو گیا اور خواب بد کے سبب ایک مخصوص لذت میں ہو گیا۔ اُسے دیکھ کر شہزادی کا جی للچایا اور اپنا سارا زہد فراموش کر کے اُسے اختلاط کے لئے مجبور کیا لیکن شرع کے خیال سے پہلے ایجاب و قبول کے الفاظ منہ سے ادا کر لئے۔ بعد میں اپنے والدین کو پٹّی پڑھا کر اُسی کے ساتھ عقد کرنے میں کامیاب ہو گئی۔ شادی کا بہت مفصّل بیان ہے۔ بادشاہ کے انتقال پر یہ لڑکا حکمراں بنا دیا گیا۔ کسی وجہ سے پرستان کی پریاں اُس کی دشمن ہو گئیں اور ایک سفید دیو کو اُس کے ملک پر چڑھا دیا۔ یہ اُس کے ہاتھوں اسیر ہو گیا لیکن اپنے پہرہ دار دیووں کو مار کر بچ نکلا اور آخرش یہ بھی شاہ قلزم کے چنگل میں گرفتار ہو گیا۔

ساتواں درویش برحق شاہِ مصر کے بادشاہ صفوان شاہ کا بیٹا شہزادہ سیف الملوک ہے۔ باپ اُسے حکومت سپرد کر کے تارک الدّنیا ہو جاتا ہے۔ باپ کے تحائف میں یہ بدیع الجمال پری کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو جاتا ہے۔ یہ اپنے وزیرزادہ کی معیت میں مُلک بہ مُلک بدیع الجمال کو کھوجتا ہے۔ بہت سی صعوبات کے بعد یہ ایک ویران مکان میں ایک بے ہوش پری کو دیکھتا ہے۔ یہ سراندیپ کی شہزادی ہے جسے دریائے قلزم کا بادشاہ زادہ پکڑ لایا تھا۔ اِس بادشاہ زادہ کی جان ایک کبوتر میں تھی۔ شہزادہ اِس کبوتر کی گردن مروڑ کر بادشاہ زادۂ قلزم کو مار دیتا ہے اور پری کو رہا کرا لیتا ہے۔ یہ پری بدیع الجمال کی رشتے کی بہن ہے۔ سراندیپ کی شہزادی اور بدیع الجمال کی شادی طے ہو جاتی ہے۔ یہ شہزادے کو بدیع الجمال تک پہنچا دیتی ہے۔ بدیع الجمال بھی شہزادے پر عاشق ہے۔ کوششوں کے بعد بدیع الجمال کے والدین اس نسبت کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ اُدھر شاہِ قلزم اپنے بیٹے کا بدلہ لینے کے لئے سیف الملوک کو پکڑ کر لے جاتا ہے۔ اُس پر بدیع الجمال کی ماں شیبال پری قلزم پر لشکرکشی کرتی ہے۔ دیوؤں اور جنوں میں لڑائی ہوتی ہے جس میں جنوں کو شکستِ فاش ہوتی ہے۔ اُس کی جاں بخشی اس شرط پر کی جاتی ہے کہ وہ سیف الملوک اور اُس کے ساتھی درویشوں کو چھوڑ دے۔ سب چھوڑ دئے جاتے ہیں اور سب کی اپنی اپنی محبوباؤں سے شادی اور ملاقات ہو جاتی ہے۔

ظاہر ہے داستان تشنہ کی طبع زاد ہے لیکن اِس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ باغ و بہار کی صدائے بازگشت ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اُس کی بھونڈی نقل ہے۔ اِس کی ابتدا اِس یک لخت طریقے سے ہوتی ہے۔

"ایک روز کی بات ہے کہ وہ ساتوں مرد سیاح پاکبازانِ عشق ایک مدت تک تباہی کھاتے ہوئے طرف کوہستان کے جا نکلے"

شاعر بمبئی

اِس ابتدائی فصل کے مطابق یہ سیّاح درویش پہاڑ پر جمع ہوتے ہیں اور طے کرتے ہیں کہ عشق کی ان ناکامیوں کے بعد خودکشی ہی انسب ہے۔ اس پر سب رسّی کے ساتھ باہم دگر بندھ جاتے ہیں اور پہاڑ کی چوٹی سے نیچے لُڑھکنا چاہتے ہیں کہ ایک سوار آ کر مژدہ دیتا ہے کہ بوستانِ ارم کی طرف جاؤ سب کی محبوبائیں مل جائیں گی چنانچہ اُس طرف کو روانہ ہو جاتے ہیں۔

یہ غیر متعلق پہلی فصل بقیہ داستان سے ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ سب کی سرگذشت سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود اِس پہاڑ پر نہیں آئے بلکہ کوئی دیو یا جن اُنھیں گرفتار کر کے مقیّد کر گیا ہے۔ کتاب کے خاتمے میں بالصراحت مذکور ہے کہ یہ درویش از خود پہاڑ سے بوستانِ ارم نہیں جاتے بلکہ بدیع الجمال کی والدہ شہرخ پری آ کر اُنھیں رہائی دلاتی ہے۔ گویا یہ پہلی فصل داستان میں سے خارج کر دی جائے تو قصّہ زیادہ چُست ہو جائے۔

دوسری فصل میں محمود غزنوی کا ذکر ہے اور دراصل وہیں سے داستان شروع ہوتی ہے لیکن محمود کا ذکر ہے خواہ مخواہ اور غیر ضروری۔ داستان کے آخر میں مصنّف اسے فراموش کر دیتا ہے۔ سیف الملوک اور بدیع الجمال کی کہانی الف لیلہ کے بعض نُسخوں میں ملتی ہے۔ غوّاصی نے انھیں پر اپنی مشہور دکنی مثنوی لکھی ہے۔ اِس وقت میرے سامنے اِن دونوں میں سے کوئی نہیں ہے لیکن میرا خیال ہے کہ تشنہ کی داستان میں صرف یہ دو نام مُستعار لئے گئے ہیں وہ قصّہ نہیں لیا گیا۔

دوسرے درویش کی سیر میں تبدیلیٔ قالب کا واقعہ قابلِ ذکر ہے۔ یہ تقریباً اسی طرح بعد کی داستان فسانۂ عجائب میں ملتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ فسانۂ عجائب میں یہ واردات داستانِ ہفت سیّاح سے لی گئی۔ یہ قصّہ تقریباً انھیں جزئیات کے ساتھ بہارِ دانش اور اُردو مثنوی قصۂ ہیرامن توتا میں ملتا ہے۔ زیادہ تر امکان یہ ہے کہ تشنہ اور سرور دونوں نے یہ بیان "بہارِ دانش" سے لیا ہوگا۔

تیسرے درویش کی سیر بھی اشاروں کی زبان اور اُن کی تعبیر دلچسپی کی حامل ہے۔ کھڑکی کے سامنے آ کر شہزادی نے یہ حرکات کیں: اپنی چادر سر سے اُتار کر ایک گلاس شرابِ سُرخ کا پیا۔ پھر سینہ برہنہ کر کے اندر چلی گئی۔ وہاں سے ایک آئینہ اٹھا کر سیاہ لباس پہن کر پانی سے لبریز آفتابہ لائی۔ پھر ایک رسّی اور گلدستہ لائی۔ نیچے کھڑے عاشق کو آئینے کی پُشت دکھائی۔ آفتابے کی ٹونٹی سے پانی بہا دیا اور رسّی سے گلدستے کو کاٹ کر پھول زمین پر بکھیر دئیے۔ جوہری بچّے (تیسرا درویش) کی زوجہ نے اِن اشاروں کی تعبیر بیان کی کہ

وہ کہتی ہے "میں بھی تیرے عشق کا جام پئے ہوں۔ خبردار کبھی دن کو نہ آنا۔ رات کو ہدرُد کی جالی کو رتی سے کاٹ کر نالی کے راستے باغ میں آجانا" سنسکرت قصوں میں اشاروں کی زبان میں بات چیت کرنا بہت عام ہے اور اکثر یہ عصمت باختہ خواتین کی کوڈ ہوتی ہے۔ اِس کے نمونے بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی کی چوبیسویں کہانی میں ملاحظہ ہوں۔ تشنہ نے بھی اِس خفیہ زبان کو جنسی بدعنوانی کے موقع پر استعمال کیا ہے۔ اس بیان کا آخری ماخذ سنسکرت کا اِسی قسم کا کوئی قصہ ہونا چاہئے۔ جوہری بچے کی بیوی جس غیر معمولی ذکاوت کا مظاہرہ کرتی ہے وہ بھی سنسکرت قصوں میں دیکھنے میں آتا ہے۔

مصنف جغرافیے اور بلاد کی مخصوص تہذیب کا کوئی لحاظ نہیں کرتا۔ یونان میں جوہری مل جوہری کو دکھلایا اور اس جوہری مل کا بیٹا مسلمان ہے۔ جوہری بچہ وہاں سے سر بصحرا ہوکر لندن جا پہنچتا ہے۔ اُس کے اور مصنف کی راہ میں سمندر حائل نہیں ہوتا۔ وہاں ایک پری سے ملاقات ہوتی ہے۔ اس کی سج دھج دکھانے کو تشنہ "سادی خوزادی بن گہنے پاتے" (ص ۲۵۹) کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔ یہی الفاظ میر امن[1] نے پہلے درویش کی محبوبہ شہزادی دمشق کے لئے استعمال کئے تھے۔ اور جب اس پری کو معلوم ہوتا ہے کہ یہ شخص کسی اور کا دل دادہ ہے تو وہ کہتی ہے۔

"یہ شرکت بندی کو خوش نہیں آتی" (ص ۲۵۹)

مثنوی سحر البیان میں بدرِ منیر کہتی ہے کہ یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں۔ یعنی یہ جملہ لکھتے وقت تشنہ کے ذہن میں میر حسن کا مصرعہ رہا ہوگا۔

چوتھے درویش کی امتحان باغ و بہار کے پہلے درویش کی طرح ہے۔ باپ کے مرنے پر یہ بھی بے دریغ شاہد و ساقی و قمار سے کھیلتا ہے۔ بدمعاش مصاحب اُسے قلاش بنا دیتے ہیں۔ باغ و بہار کے پہلے ہیرو کو ندیموں نے مشورہ دیا تھا۔

"اس جوانی کے عالم میں کیتکی کی شراب یا گُل گلاب کھنچوائیے۔ نازنین معشوقوں کو بلوا کر اُن کے ساتھ پیجئے اور عیش کیجئے"۔

ہفت سیاح کے فیلسوف مشورہ دیتے ہیں۔

"اِس ایام جوانی میں شراب کیتکی گُل گلاب کھنچوائیے اور ساتھ پری زادوں کے نوشِ جان فرمائیے کہ حظِ نفس دنیا کا یہ ہے" (ص ۲۸۱)

بڑی دیدہ دلیری سے جلے اُڑائے ہیں۔ اس درویش کی سیر میں جس حمامی حمام کا ذکر خیر ہے۔ وہ الف لیلہ کے بکبکارہ حجام کی یاد دلاتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ الف لیلہ کا حمام دل کا کھوٹا نہ تھا۔ ہفت سیاح کا حجام اِس عیب سے بھی خالی نہیں۔ پانچواں درویش احمد سگ پرست بصرہ کے تاجر کا بیٹا ہے۔ باپ بیٹے دونوں کا لقب سگ پرست ہے، لیکن داستان میں کہیں کوئی کتا سامنے نہیں آتا۔ اُس کا اور اُس کے بھائیوں کا معاملہ باغ و بہار کا چربہ ہے۔ یہاں بھی نام نہاد سگ پرست چاہِ سلیمان قسم کے زنداں میں قید ہوتا ہے اور پھر رسّی کے ذریعے نکالا جاتا ہے۔ یہاں بھی اس کے بھائی اُسے زخمی کرکے چھوڑ دیتے ہیں۔ باغ و بہار میں سراندیپ کی شہزادی نے اُس کا معالجہ اور معاشقہ کیا تھا۔ یہاں چمپا پری یہ دونوں فرائض سرانجام دیتی ہے۔ میں نے اُوپر ذکر کیا تھا کہ مصنف جغرافئے سے بالکل بے نیاز ہے۔ یہ درویش بصرہ سے پانی کے جہاز کے راستے کشمیر کے لئے روانہ ہوتا ہے کہ درمیان میں ملک لندن کے قریب جا پہنچتا ہے۔ ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ والی بات ہے۔ اِسی سیر میں وہ ملک جموں پہنچتا ہے، جہاں کوئی بادشاہِ نا پرساں راج کرتا ہے۔ اپنے لقب کے مطابق یہ غیر منصف اور جفا کار ہے۔ یہ درویش کی محبوبہ کو اُٹھا منگاتا ہے۔ درویش سوسن پری کی مدد سے جموں کے تمام مرد و زن کو مروا دیتا ہے۔ چونکہ راقم مضمون کا تعلق جموں سے ہے اس لئے اِس تاریخی انکشاف کا ذکر کیا۔

ساتواں قصہ بنیادی قصے کے ساتھ گڈمڈ ہے۔ اس میں مصنف تاریخ اور زمانوں سے بے نیازی برتتا ہے۔ بنیادی قصے میں محمود غزنوی کو سیف الملوک کا ہم عصر دکھایا گیا ہے کیونکہ وہ اُن ساتوں درویشوں کو دیکھتا ہے جن میں کا ساتواں درویش خود سیف الملوک ہے اور جب یہ اپنی سرگذشت سُناتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے والد اور حضرت سلیمان بن داؤد کے بیچ دوستانہ تعلقات تھے۔ اپنے مصائب و منازل کے بیچ شہزادہ ایک نیم مُردہ پری شہزادی سراندیپ کے پاس پہنچتا ہے۔ اُسے شہزادۂ جنات پسرِ شاہِ قلزم نے مسحور و محبوس کیا ہوا تھا۔ شہزادہ اُس پری کو ہوش میں لاتا ہے اور اُس کے صیاد کو جان سے مارتا ہے۔ یہ پری بدیع الجمال کی رشتے کی بہن نکلتی ہے اور یہی شہزادے کو بدیع الجمال تک پہنچاتی ہے۔ اِسی قسم کی واردات قصۂ گُل بکاؤلی (مذہبِ عشق) میں ہے جہاں بکاؤلی کی بہن رُوح افزا دیو کی قید میں ہے۔ شہزادہ اِس دیو کو مار کر رُوح افزا سے اپنی خانہ آبادی کی مشاطگی کا کام لیتا ہے۔ بعد کی داستان فسانۂ عجائب میں جانِ عالم انجمن آرا کو اسی طرح سحر سے سر بُریدہ و خابیدہ پاتا ہے۔ اُس کا سر جوڑ کر دیوِ سیاہ کو مارتا ہے۔ نہیں کہہ سکتے کہ سرور نے داستانِ ہفت سیاح کا مطالعہ کیا تھا کہ نہیں۔

[1] باغ و بہار ص ۲۴ مکتبہ جامعہ سنہ...

شاعر۔ بمبئی

آخر میں حلِ مشکلات بدیع الجمال کی والدہ شہپال پری کے ذریعے ہوتا ہے۔ چار درویش میں ملک شہپال شاہِ جنّات سب کی بگڑی بناتا ہے۔ ناموں کا یہ اشتراک اتفاقی نہیں معلوم ہوتا۔ داستان کے خاتمے میں جب شاہزادہ سیف الملوک اپنے وطن کو واپس ہوتا ہے تو اس کا باپ گمان کرتا ہے کہ کوئی غنیم لشکر لے کر آ پہنچا۔ وہ وزیر کے ہاتھ پیغام بھیجتا ہے کہ

"قتلِ خاص و عام کا کرنا کیا ضرور ہے۔ اگر مرضی مبارک میں آوے تو قتل میرا واجب ہے ... مُلک اور مال میرا سب حاضر ہے۔ فدوی کو فقط ایک گیروی چادر درکار ہے۔" (ص ۶۹۴)

اس سے قطع نظر کہ گیروا جامہ ہندو فقیروں سے مخصوص ہے اور سیف الملوک مسلمان ہے۔ اس قسم کا پیغام فسانۂ عجائب کے آخر میں ہے اور اس سے بہت قبل حکیم مجبور کی داستان گلشنِ نوبہار ۱۲۴۰ھ میں بھی لیتھی ہے کہ تشنہ اور سرور نے اس مقام پر گلشنِ نوبہار کی نقل کی ہے۔

داستان میں کرداروں کی بہت کثرت ہے اور چونکہ ہر کردار صرف تھوڑی دیر کے لئے سامنے آتا ہے اس لئے کوئی بہت گہرا یا دیرپا تاثر نہیں چھوڑ جاتا چند قابلِ ذکر کردار یہ ہیں۔

دوسرے درویش کی سیر میں شاہِ جن کی دختر خورشید چہرہ کسی حد تک فسانۂ عجائب کی مہر نگار کی یاد دلاتی ہے۔ اس کی مدد سے شہزادے کی کئی مشکلات حل ہوتی ہیں۔ تیسرے درویش کی زوجہ ثریا چلتّر کے جُلگُروں سے واقف ہے۔ وہ شوہر سے اس حد تک محبت کرتی ہے کہ اُس کی خوشی کی خاطر اُس کی محبوبہ یعنی اپنی سَوت سے وصل کا انتظام کرتی ہے۔ چوتھے درویش کی عیّاشی اور خوشامدی مصاحبوں سے بار بار دھوکا کھانا اخلاقی اور عقلی لحاظ سے کیسا ہی نامستحسن ہو، ان دلچسپ کمزوریوں سے اس میں زندگی کی حرارت بھر دیتا ہے۔ پانچویں درویش کے شریر محسن کُش بھائی اپنی بدطینتی کے سبب یاد رہتے ہیں۔ چھٹے قصّے کی محبوبہ شہزادی فیض آباد کے کردار کا یہ تضاد قابلِ توجہ ہے کہ کہاں تو وہ اپنی جوانی کو دینیات کے مطالعے میں صرف کرتی ہے، نماز روزہ میں اوقات گزارتی ہے اور کہاں موقع پاتے پر شباب کے تقاضے کو اِس بے دھڑک طریقے سے آسودہ کرتی ہے کہ ساری شریعت دھری رہ جاتی ہے۔ زندگی میں یہی تو ہوتا ہے۔ آخری درویش کی محبوبہ بدیع الجمال واقعی پری کی شہزادی ہے۔ اُس کے عشق اور شکوہ کی چھوٹ پورے ہی داستان پر طاری رہتی ہے۔

اِس داستان میں کئی بیانات قابلِ ذکر ہیں۔ سب سے نمایاں چھٹے درویش بہرام شاہ عابد کی فرحت النساء شہزادی فیض آباد سے شادی کا بیان ہے جو ص ۵۲۱ سے ۵۳۷ تک پھیلا ہوا ہے۔ اسی میں رسوم، جشن، سواری کی شکوہ، موسیقاروں، سازوں، ملبوسات، آتش بازی، چراغاں، طعام، جہیز، پلنگ کی شان اور شہزادی کی آرائش وغیرہ کا مفصّل بیان ہے۔ بہت سے بھانڈ بھگتیوں اور کنچنیوں کے نام گنائے ہیں جو گمانِ غالب ہے کہ واقعی ہیں۔

دوسرا قابلِ ذکر بیان چوتھے درویش کی سیر میں اُوبچی بنے ہوئے بانکوں کا ہے۔ گدڑی بازار کے چند سیلانیوں کو دیکھئے۔

"تمام جہان کے اُٹھائی گیرے، گرہ کاٹ، فیلسوف، چوٹٹے، اُچکّے، نظرباز قبلہ گر پوشاکیں بدل بدل، گوٹے چڑھے، وضع دار، سپر و شمشیر، چھُری کٹاری بانک و چلا، تیر و کمان، تمنچہ و پستول، بھوا کمروں سے لگائے ہوئے، قرابین شیر دہاں کندھوں پر رکھے، بلم و برچھی ہاتھوں میں، داستانے، زرہ و بکتر رکھے، جھلم و ٹوپ، چار آئینہ لگا، جھلتے جوگیا پوکھ کی پہنے ہوئے، تنتے ہوئے پھرتے تھے۔" ماں بھٹیاری پوت فتح خاں۔ بانکے ترچھے، بھائی آکا، گدڑے، بھانگڑے، دھول جوتے کے لٹنے والے، دائی دواؤں کے مرزا پھاٹے، لُقے لنگاڑے، بھنگڑ خانے کے بیٹھنے والے مرزا میین، اور دائی چنیلی کے مرزا مونگرا، ہزار میخے، کسبی خانگیوں کے زائیدے، حرامی حرام زادے حرام کی کھانے والے، ہاتھوں پر گُل کھائے ہوئے، کنٹھے خاک شفا کے گلوں میں ڈالے، چھب تختی سے درست، ڈنڑ بجوں کو تاکتے، اِدھر اُدھر بینڈتے پھرتے تھے۔" (ص ۲۹۵)

متعدد مقامات پر وصل کا رمزیاتی یا تمثیلی بیان ہے۔ کہیں جسم محبوب کو گلستان قرار دے کر پوری بات غنچہ و گل کے تلازمے میں کہی ہے۔ کہیں تیر و کمان کے اور ایک مقام پر زر و زیور کے مناسبات میں اس آخری موقع پر مذکورات کا تلازمہ کئی صفحوں پر ہے اور خوب نبایا ہے۔ یہاں ایک پری تیسرے درویش کو وصل کی پیشکش کرتی ہے۔ بیوپاری غور طلب کرتا ہے کہ اگر تمہاری مدد سے مجھے اپنی محبوبہ ہاتھ آجائے تو میں تمہارے ساتھ بھی راضی ہو سکتا ہوں۔ اب یہی گفتگو رمز و کنایہ میں دیکھئے۔

"وہ نازنین آپ یاں بتاتی ہوں کہ اے عزیز! اچل سونا کسوٹی میں کس لے ایسے متّسے (منہ سے یعنی سستے) بھاؤ تاؤ سے ہاتھ لگا پھر مشکل ہے کانٹے پر چڑھا۔ تولہ ماشہ میں جس قدر کہ خواہش ہو سے لے۔ کُچھ دم کی اٹک نہیں۔ یہ سب مال تیرا ہے۔ یا مولیٰ! یہ کلام سن مانند

گوبندیا ساہ کے قریب اُس کے بیٹھ خاطر جمعی سے پرکھنے لگا..... جس دم مول تول کی نوبت پہنچی تب بولا ... جن نظروں میں وہ کندن بچا ہوگا اس کے تیل یہ مال کب نچے گا۔ اگر وہ اشرفی محمد شاہی بہ تلاشِ بسیار ہاتھ آئے تو البتہ یہ بھی مال نرم گرم وقت بے وقت ٹانکے ٹونکے میں کھپ سکتا ہے۔" (۲۵۹)

مصنف کی ایک قابلِ ذکر خصوصیت اُس کی حد سے بڑھی ہوئی جنس زدگی ہے۔ وہ جہاں بھی موقع پاتا ہے وصل کا مفصل رمزیہ بیان کرنے لگتا ہے۔ اُس کی ایک مرغوب ٹکنک یہ ہے کہ کوئی سا درویش اتفاق سے کسی پری کو بول و براز کرتے وقت بے ستر دیکھ لیتا ہے۔ جب پری کو معلوم ہوتا ہے تو وہ غیرت یا ہوس کی ماری یہ دلیل لاتی ہے کہ تو نے مجھے بے ستر دیکھ لیا اس لئے فطرت نے تجھے اور مجھے ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ کر دیا۔ اس موقع پر مصنف دو چار فقرے استلذاذ جنسی کے ضرور ادا کرتا ہے۔ معلوم نہیں اس زبانی لذتیت سے کیا حاصل ہوتا ہے، وہ شاذ کھلے فحش الفاظ بھی لکھ جاتا ہے اور ایک آدھ جگہ عُریاں کہاوتیں بھی۔ غرضیکہ عُریانی سے اُسے عار نہیں۔

اِس داستان میں دوسری ادبی داستانوں کی طرح منظر نگاری یا جذبات نگاری کے اچھے نمونے نہیں پائے جاتے۔ منظر کی طرف تو اُس نے کوئی خاص توجہ نہیں کی، ہاں تہذیبی مرقعے کئی جگہ پائے جاتے ہیں۔ دراصل یہ مصنف افسانوں کے ہیولی پلاٹ میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہے اس لئے دیو و پری اور جنات کا بکثرت استعمال کرتا ہے۔

مصنف تحریر کی حد تک نہایت کم سواد ہے۔ وہ معمولی معمولی لفظوں کو غلط لکھتا ہے۔ کبھی کبھار اُس کے اشعار بھی غیر موزوں ہو جاتے ہیں لیکن اِس قلیل مبلغ علم پر اُس نے جس وسعت معلومات اور قدرت کا ثبوت دیا ہے وہ حیرت انگیز ہے۔ وہ اشعار کا بکثرت استعمال کرتا ہے۔ اور یہ اشعار اُسی کی تصنیف ہوتے ہیں لیکن اُس کی سب سے نمایاں خصوصیت ضرب الامثال کا وافر استعمال ہے۔ یہ کہاوتیں اُردو، فارسی، برج سب کی ہیں۔ اُردو کی کسی داستان میں اِس شدت کے ساتھ کہاوتیں نظر نہ آئیں گی۔ اِنھیں یکجا کر لیا جائے تو ایک اچھی خاصی فرہنگ تیار ہو جائے گی۔ اُس نے باغ و بہار کی تقلید میں کئی ہندی دوہے بھی استعمال کئے ہیں۔

جیسا کہ اُس نے تمہید میں لکھا ہے اس داستان کی تحریک قصۂ چہار درویش سے ہوئی۔ پیچھے اُس کی اور باغ و بہار کی بعض مماثلتوں کا ذکر کیا گیا۔ اُس کی کئی ترکیبوں میں باغ و بہار کی صدا سنائی پڑتی ہے مثلاً دو درویشوں کا ایک دوسرے کو 'یا معبود اللہ' 'یا ہادی' کہنا ساتوں آدمیوں کی بجائے ساتوں صورتوں (ص ۴۸۲) کہنا۔ مجموعی اعتبار سے داستان کافی دلچسپ ہے اور ادبی نقطۂ نظر سے بھی اچھی خاصی ہے۔ مصنف کی زبان میں پختگی نہیں لیکن اس کے باوجود وہ جس زورِ بیان کی کوشش کرتا ہے وہ قابلِ داد ہے۔ یہ یاد رہے کہ یہ داستان فسانۂ عجائب پر مقدم ہے۔ ○○

رشید حسن خاں
ایف - ۳۲ ، موڈل ٹاؤن دہلی - ۹

حوالہ اور صحتِ متن

تحقیق کی ایک مشکل ہے کہ اُس میں معتبر حوالے کے بغیر کچھ بھی قابلِ قبول نہیں ہوتا، اور اس سے بھی بڑی مشکل یہ ہے کہ ایسے متن کم ہیں جو موجودہ صورت میں قابلِ اعتماد ہوں۔ اِس طرح حوالے کا مسئلہ بہت پریشان کن ہے۔ اساتذہ کے دواوین، قدیم نثری تصانیف، تذکرے سبھی اس کمیابی کے ذیل میں آتے ہیں۔ بس چند کتابوں کے اچھے اڈیشن سامنے آئے ہیں۔ تذکروں کا شمار بنیادی مآخذ میں کیا جاتا ہے، لیکن بیشتر مطبوعہ تذکرے ترتیبِ نو کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ موجودہ صورت میں کامل اعتماد کے ساتھ اکثر تذکروں کے حوالے نہیں دیئے جا سکتے۔ اختلافِ متن یا انتسابِ کلام کے تحت جس فراخ دلی کے ساتھ تذکروں میں چھپے ہوئے اشعار کا حوالہ دیا جاتا ہے، وہ تو اور زیادہ غیر مناسب ہے کیونکہ بیشتر مطبوعہ تذکروں میں اشعار کے متن کا حال سب سے زیادہ سقیم ہے۔ ایسے تذکروں کو جب تک آدابِ تدوین کی مکمل پابندی کے ساتھ مرتب نہ کیا جائے، اُس وقت تک اُن کے متن کو شبہات سے محفوظ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ [illegible] ہے کہ مشکوک بیان یا روایت کا درجہ کیا ہوتا ہے۔ اکثر مآخذ کا یہی حال ہے۔

یہ صورتِ حال تحقیق کے طالب علموں کے لئے مصیبت آفریں ہے۔ اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ اساتذہ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی جائے کہ اہم مآخذ، خاص طور پر اساتذہ کے دواوین اور تذکروں کو پابندیِ آدابِ تدوین کے ساتھ مرتب کرنے کی بہت ضرورت ہے۔ اور طلبہ کے سامنے اِس بات کو واضح کیا جائے کہ حوالہ دیتے وقت اُن کو کس قدر احتیاط کرنا چاہیئے۔ جو کتابیں عام طور پر بطور مآخذ استعمال میں آتی رہتی ہیں، اُن کو صحیح طور پر مرتب کیا جانا چاہیئے۔ اور جب تک ایسا نہیں ہوتا، اُسوقت تک ہر مآخذ کو امکانی حد تک دیکھ بھال کر لینا چاہیے۔ اور جہاں تک ممکن ہو، دوسرے مآخذ سے مقابلہ بھی کر لینا چاہیئے۔ اور اگر شاعر بھی

ایک کتاب کے کئی نسخے ہوں، مطبوعہ یا غیر مطبوعہ، تو اُن میں سے جتنے نسخے مل سکتے ہیں، اُن کو بھی ضرور دیکھ لینا چاہیئے۔ اس احتیاط کے بغیر کبھی بعض صورتوں میں اور کبھی اکثر صورتوں میں غلط [illegible] اور غلط آفرینی کے امکانات کارفرما رہیں گے۔

ایک ضمنی بات میں کیس کے طالب علموں کی توجہ اس طرف خاص طور پر منعطف کرانا چاہتا ہوں کہ تحقیق میں سب کو بنیادی حیثیت حاصل ہے بلکہ اکثر صورتوں میں تحقیق کا آغاز اسی نقطے سے ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص خوش اعتقاد ہے، تو ممکن ہے کہ وہ اللہ کا نیک بندہ ہو یا جلد ہی یہ سعادت اسے حاصل ہو جائے، مگر تحقیق کی روشنی سے اُس کی آنکھیں محروم رہیں گی۔ عقیدت، زود یقینی اور اِن جیسی مغالطہ آفرینی خوش خلاقیوں کی تحقیق میں گنجائش نہیں۔ یہ ضمنی بات ختم ہوئی۔

اِس مضمون میں بعض حوالوں کا ذکر کیا جائے گا اور بعض اختلافات کو پیش کیا جائے گا، تاکہ ان مثالوں کی مدد سے وضاحتِ بیان کی آسانی حاصل ہو سکے۔ مثالیں مختلف کتابوں سے پیش کی جائیں گی؛ اور اِس طرح حوالہ دینے کی مشکلات کا، صحیح متنوں کم یابی کا اور اِس دائرے کی وسعت کا کچھ اندازہ کیا جا سکے گا۔ یہ صراحت کی جاتی ہے کہ صحتِ متن اور حوالے کے سارے مسائل پر گفتگو کرنا مقصود نہیں۔

مخدومی قاضی عبدالودود صاحب نے "تذکرۂ شعرا مصنفۂ ابن امین اللہ طوفان" کے حواشی میں، آبِ حیات کی ایک عبارت کے ضروری اجزا نقل کر کے، اعتراض کیا ہے کہ آزاد نے ناسخ و آتش کے دواوین دیکھے بغیر اعتراض جڑ دیا:

[ایک مشاعرے میں خواجہ ... (آتش) نے مطلع پڑھا:

سرمہ منظورِ نظر ٹھہرا ہے چشمِ یار میں　　نیل کا گنڈا پہنا یا مردمِ بیمار میں

شیخ (ناسخ) نے کہا سبحان اللہ، خوب فرمایا ہے: "سرمہ یارمیں: نیلگوں... بیمار میں"۔ خواجہ صاحب نے اُٹھ کر سلام کیا اور کہا: جای اُستاد خالیست۔ آزاد کی سمجھ میں نہیں آتا کہ بیمار میں گنڈا کیوں کر بٹھاتے ہیں گنڈا بیمار کو بٹھاتے ہیں اور اس سے زیادہ تعجب شیخ کے مطلع کا ہے۔ (شعر ۵ اِس اختلاف کے ساتھ کہ ردیف "میں" ہے)"۔ آبِ حیات، طبع ۱۹۱۷ء صـ۳۶۹)

آتش و ناسخ دونوں نے اِس زمین میں بکثرت اشعار کہے ہیں اور کلیاتِ مطبوعہ میں ردیف "کو" ہی ہے۔ دونوں استادوں کے دیوان آبِ حیات کی تصنیف سے بہت قبل چھپ چکے تھے۔ اور چار دانگِ ہند میں رائج تھے۔ دیوان کی طرف رجوع کئے بغیر اعتراض جڑ دینا، نہایت غیر ذمہ دارانہ روش ہے]

(حواشیِ تذکرۂ مذکور، صـ۲۹)

قاضی صاحب کا مآخذ آبِ حیات کا نسخہ مطبوعہ سنہ ۱۹۱۷ء ہے۔ میرے سامنے آبِ حیات کا نسخہ مطبوعہ سنہ ۱۸۹۹ء ہے، جو مفید عام پریس لاہور کا چھپا ہوا ہے؛ اُس میں یہ عبارت جس طرح ہے، اُس سے آزاد پر وہ اعتراض وارد ہی نہیں ہوتا جو قاضی صاحب نے کیا ہے۔ اِس نسخے میں یہ عبارت یوں ہے:-

"ایک مشاعرے میں خواجہ صاحب نے مطلع پڑھا:

سرمہ منظورِ نظر ٹھیرا ہے چشمِ یار کو   نیل کا گنڈا بٹھایا مردمِ بیمار کو

شیخ صاحب نے کہا: سبحان اللہ، خواجہ صاحب نے کیا خوب فرمایا ہے:

سرمہ منظورِ نظر ٹھیرا جو چشمِ یار کو   نیلگوں گنڈا بٹھایا مردمِ بیمار کو

خواجہ صاحب نے اُٹھ کر سلام کیا اور کہا: جای اُستاد خالیست۔

مجھے تعجب ہے شیخ صاحب کے مطلع کا، کہ فرماتے ہیں:-

یوں نزاکت سے گراں ہے سرمہ چشمِ یار کو   جس طرح ہو رات بھاری مردمِ بیمار کو

یہاں "بیمار پر" ہو تو ٹھیک ہو"۔

[آبِ حیات، مطبوعہ سنہ ۱۸۹۹ء، صـ۳۴۴]

یعنی اِس نسخے کی عبارت کے مطابق، آتش و ناسخ کے اشعار کی ردیف وہی ہے جو اُن کے مطبوعہ دواوین میں ہے اور اُس میں آزاد نے کچھ تصرف نہیں کیا ——— آبِ حیات بارہا چھپی ہے، اور اُس کی مختلف اشاعتوں میں اختلافات پائے جاتے ہیں، مگر خاص بات یہ ہے کہ جو اشاعتیں سنہ ۱۹۱۷ء سے پہلے کی ہیں، اُن میں اور بعد کی اشاعتوں میں زیادہ اختلافات ہیں۔ آزاد کی دیوانگی کا زمانہ بھی معلوم ہے، یہ بھی معلوم ہے کہ اُن کے ورثہ میں صاحبِ قلم تھے؛ ان امور کے پیشِ نظر، یہ ضروری ہے کہ اِس اہم کتاب کے مختلف اڈیشن جمع کئے جائیں اور ایک اچھا نسخہ مرتب کیا جائے، جس سے یہ معلوم ہو سکے کہ ایسے اختلافات کی حیثیت کیا ہے۔ قاضی صاحب نے تذکرۂ مذکور کے "ملحقاتِ حواشی" میں اِسی سلسلے میں لکھا ہے:

"شعرِ ناسخ بہ ردیف "کو" بھی آبِ حیات میں ہے۔ صنہ۳۶ "۔ اِس سے بات اور اُلجھ گئی۔ مجھے یقین ہے کہ آبِ حیات کے بعض حوالوں میں اِس سے کہیں زیادہ اُلجھنوں سے سابقہ پڑے گا، اگر اختلافِ متن کا یہ پہلو پیشِ نظر ہو

اکثر مطبوعہ تذکروں کا متن اغلاط سے خالی نہیں، مگر اِس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ متعدد تذکروں کے نئے خطی نسخوں کا علم ہوا ہے۔ اور اب جب تک اِن تذکروں کو، مختلف نسخوں کی مدد سے احتیاط سے ساتھ از سرِ نو نہ مرتب کیا جائے، اُس وقت تک حوالے کا مسئلہ پریشان کُن رہے گا۔ میں اِس سلسلے میں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا، اثباتِ مدعا کے لئے یہی کافی ہے۔

تذکرۂ شورش کا شمار اہم تذکروں میں کیا جاتا ہے۔ اور وجوہ کے علاوہ، "سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ پہلا تذکرہ ہے جو عظیم آباد میں لکھا گیا"۔ اس کے ایک خطی نسخے کا علم تھا (مخزونہ باڈلین لائبریری آکسفورڈ) اور اُسی نسخے کو کلیم الدین احمد صاحب نے شائع کیا ہے۔ اور بقول ڈاکٹر محمود الٰہی: "اس کی اشاعت نے اس کے ثقہ اور مستند ہونے کو ایک مستقل سوال بنا دیا ہے"۔ موصوف نے مزید لکھا ہے:

"حال ہی میں راقم السطور کو تذکرۂ شورش کا ایک اور مخطوط دستیاب ہوا ہے، جس کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ آکسفورڈ والے مخطوطے میں کسی نہ کسی حد تک تحریف ہوئی ہے.... جہاں تک شعرا کے سلسلے میں بیانات اور انتخابِ اشعار کا سوال ہے، اُس کے بارے میں صرف اتنا لکھنا کافی ہے کہ دونوں نسخوں میں قابلِ لحاظ اختلاف موجود ہے۔ شورش نے اکثر مقامات پر اپنے مآخذ اور ذرائع معلومات کی صراحت کر دی ہے۔ لیکن آکسفورڈ والے نسخے سے ایسے بیانات غائب ہیں"۔ (قومی زبان، اپریل ۱۹۶۷ء)

---

۵ مطلب یہ ہے کہ آبِ حیات میں ناسخ کا مطلع اس طرح لکھا ہوا ہے:

یوں نزاکت سے گراں ہے سرمہ چشمِ یار میں   جس طرح ہو رات بھاری مردمِ بیمار میں

شاعرؔ بمبئی

آخر میں موصوف نے لکھا ہے :۔ "ضرورت اس کی ہے کہ دونوں نسخوں کو سامنے رکھ کر ایک مستند متن مرتب کیا جائے، تاکہ تحقیقی کام کرنے والے صحیح مواد سے واقف ہو سکیں"۔ یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "تذکرۂ شورش" کے موجودہ مطبوعہ نسخے کامل اعتماد کے ساتھ حوالے نہیں دیئے جا سکتے، اور نہ وہ لازماً قابلِ قبول ہو سکتے ہیں۔ اکثر مطبوعہ تذکرے اسی ذیل میں آتے ہیں۔ اس سے اتفاق کیا جائے گا کہ عام طور پر جس طرح مطبوعہ تذکروں کی عبارتوں کو نقل کر دیا جاتا ہے، یا اختلافِ متن کے ذیل میں اشعار کا حوالہ دیا جاتا ہے، وہ تقاضائے احتیاط کے خلاف ہے۔

اس سلسلے میں ضمنی طور پر ایک نہایت درجہ غلط طریقِ کار کا تذکرہ ضروری ہے : بعض حضرات کا کہنا یہ ہے کہ کسی کتاب کے سب یا اکثر نسخوں کو اِدھر اُدھر سے جمع کرنے کی کچھ ضرورت نہیں۔ اگر کسی کتاب کا کوئی ایک خطّی نسخہ ہاتھ آ گیا ہے (خاص طور پر اس صورت میں جب کہ وہ یورپ کی کسی لائبریری سے حاصل ہوا ہو) تو بس اُس کو اُسی طرح چھاپ دینا چاہیئے، خواہ مخواہ بکھیڑے میں پڑنے کی کیا ضرورت ہے۔ دس پندرہ سال میں ایسی کئی کتابیں سامنے بھی آئی ہیں۔ یہ وہ حضرات ہیں جن کے مزاج کو تحقیق سے مناسبت نہیں، لیکن بلہوسی نے اس کوئے ملامت کے طواف پر بھی مجبور کیا ہے۔ اس غلط، تباہ کن اور غیر علمی انداز کی بہر صورت نفی کی جانا چاہیئے اور صراحت کے ساتھ ایسی کتابوں کی عدمِ افادیت کا اعلان کیا جانا چاہیئے۔ یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ تحقیق کے طالب علم ایسی کتابوں کو حوالے کے لئے قطعاً استعمال نہ کریں اور اس انداز سے (جس کو دراصل خفیف الحرکاتی کا مظاہرہ کہنا چاہیئے) دھوکا نہ کھائیں۔

متعدد مجموعہ ہائے کلام کے متعلق یہ معلوم ہے کہ اُن میں الحاقی کلام موجود ہے، یا یہ کہ متن میں تحریف کی گئی ہے۔ مثلاً کلیاتِ سوداؔ کے مطبوعہ نسخوں میں بہت سا کلام دوسروں کا ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ سوداؔ سے کچھ زیادہ غزلیں تو میر سوزؔ ہی کی ہیں [ملاحظہ ہو مقالۂ قاضی عبدالودود صاحب "سویرا" (لاہور)، شمارہ نمبر ۲۹] محمد حسین آزاد کے مرتب کیے ہوئے دیوانِ ذوقؔ کا بھی حال معلوم ہے۔ یہ بتایا گیا ہے کہ آزاد نے بہت سے مقامات پر ترمیموں اور اضافوں کی پیوندکاری کی ہے۔ حال ہی میں یہ انکشاف بھی ہوا ہے کہ ناسخؔ کے کلام کا بھی یہی حال ہے کہ اُن کے شاگرد (اور مرتبِ کلیاتِ ناسخ) شاعر، یعنی میر علی اوسط رشکؔ نے بہت سی ترمیمیں کی ہیں [ملاحظہ ہو مقدمۂ انتخابِ ناسخ، مرتبۂ راقم الحروف، اور ڈاکٹر گیان چند جین کا مقالہ مشمولۂ نذرِ عابد] اس سے اتفاق کیا جائے گا کہ اِن دواوین (اور ایسے دیگر مجموعہ ہائے کلام) کا متن موجودہ صورت میں حتماً قابلِ اعتماد نہیں۔ اس قبیل کے الحاق اور تحریف کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ایک دلچسپ مثال سے اس صورتِ حال کا اچھی طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے :۔

رام پور سے مصحفیؔ کے کلام کا ایک انتخاب ۱۲۹۶ھ میں شائع ہوا تھا، مرتبین تھے : مصحفی کے شاگرد اسیرؔ اور اسیرؔ کے شاگرد امیرؔ مینائی اور فرمائش تھی نواب کلب علیخاں کی۔ اِن دونوں اساتذہ کی رائے میں جہاں جہاں مصحفی کے کلام میں "متروکات" شامل ہو گئے تھے، وہاں وہاں اِس طرح "تصحیح" کی گئی ہے کہ اُن کو بدل دیا گیا ہے اور مصرعوں کو "زبانِ حال" کے مطابق بنا دیا گیا ہے۔ مولوی عبدالسّلام خاں صاحب رام پوری نے ایک مفصّل مضمون میں اس انتخاب کا تعارف کرایا ہے۔ [مطبوعۂ معارف، نمبر ۲ جلد نمبر ۴۲] اِس مضمون سے نمونے کے طور پر دو تصحیحات کو نقل کیا جاتا ہے۔ مصحفی کا شعر تھا ؎

دل کو ہے رفتگی اُس ابروئے خمدار کے ساتھ
جوں سپاہی کے تئیں ربط ہو تلوار کے ساتھ

انتخاب میں اس شعر کو یوں چھاپا گیا ہے ؎

دل کو یوں ربط ہے اُس ابروئے خمدار کے ساتھ
عشق جس طرح سپاہی کو ہو تلوار کے ساتھ

مصحفی کا معروف شعر ہے ؎

اُس گُل کی باغ میں جو صبا نے چلائی بات
غنچے نے مسکرا کے کہا، ہم نے پائی بات

غالباً[۱] اس خیال سے کہ "بات چلانا" فصیح نہیں، استاد کے مصرعے کو اس طرح

---

[۱] "بات چلائی" پر آزاد نے آبِ حیات میں یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ اُردو کی زبان ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے اس قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :
"آزاد زندہ ہوتے تو اُن سے پوچھا جاتا کہ میرؔ کے مصرعہ ہائے ذیل کے بارے میں اُن کی کیا رائے ہے :۔ ع
"قسم ہے میں نے اگر بات بھی چلائی ہو" (کلیات، اشاعتِ آسی صفحہ ۱۲۳)
"رفتار کی جو تیری صبا نے چلائی بات" (" " صفحہ ۲۵۶)"
[نوائے ادب، اپریل ۱۹۵۶ء]

بدل دیا گیا :—

پیکِ صبا نے آ کے دہن کا کیا جو ذکر   غنچے نے مسکرا کے کہا ہم نے پائی بات

مضمون نگار نے صراحت کی ہے کہ یہ اصلاحات (جن کو تحریفات کہنا چاہیے) بہ خطِ امیر مینائی ہیں اور کلامِ مصحفی کا وہ خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے جس کے صفحات پر یہ محفوظ ہیں۔

پُرانی کتابوں کے اچھے خطی نسخوں سے اگر مطبوعہ کتابوں کے متن کا مقابلہ کیا جائے تو بہت زیادہ اختلافات سامنے آئیں گے۔ میں اس سلسلے میں صرف مثال پر اکتفا کروں گا :

اب تک کی معلومات کے مطابق، کلّیاتِ سودا کا قدیم ترین مطبوعہ نسخہ وہ ہے جو مطبعِ مصطفائی دہلی سے شائع ہوا تھا۔ اس کا سالِ تکمیلِ طباعت سنہ ۱۲۷۱ھ ہے۔ عبدالباری آسی کی تصحیح و ترتیب کے ساتھ یہ کلّیات نول کشور پریس سے بھی شائع ہوا ہے اور اب عموماً یہی نسخہ دیکھنے میں آتا ہے اور اسی کو حوالے کے لئے بھی عام طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ کئی بار چھپا ہے۔ کلامِ سودا کا اہم ترین اور معتبر ترین خطی نسخہ وہ ہے جو انڈیا آفس لائبریری (لندن) میں محفوظ ہے۔ اس کی کتابت سودا کی زندگی میں ہوئی تھی۔ خیال یہ ہے کہ اس نسخے کی تکمیلِ کتابت سنہ ۱۱۹۳ھ اور سنہ ۱۱۹۵ھ کے درمیانی زمانے میں ہوئی ہے۔ سنہ ۱۱۹۵ھ میں سودا کا انتقال ہوا ہے۔ (تفصیل کے لئے دیکھئے مقدمۂ انتخابِ سودا۔ مکتبۂ جامعہ دہلی)۔ یہ نسخہ سودا کے ایک ممدوح رچرڈ جانسن کی نذر کیا گیا تھا، اسی لئے اس کو "نسخۂ جانسن" کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ اس نسخے کے عکس سے میں نے استفادہ کیا ہے۔ ———— سودا کا ایک معروف شعر نسخۂ آسی میں اس طرح ملتا ہے ؎

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغِ قبلہ نما آشیانے میں

نسخۂ مصطفائی میں یہ اس طرح ہے ؎

ناوک ترے نے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپھے ہے مرغِ قبلہ نما آشیانے میں

اور نسخۂ جانسن میں آپ اسے اس طرح پائیں گے ؎

ناوک ترے نے ....
تڑپھے ہے مرغِ قبلہ نما اپنے خانے میں

سودا کا ایک شعر اس طرح مشہور ہے ؎

کیفیتِ چشم اُس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

نسخۂ آسی میں بھی اسی طرح ہے، مگر نسخۂ مصطفائی و نسخۂ جانسن میں "مجھے" کی جگہ "تجھے" ہے : کیفیتِ چشم اُس کی تجھے یاد ہے سودا۔

گُل پھینکے ہیں اَوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو اِدھر بھی

معروف شعر ہے اور نسخۂ آسی میں اسی طرح ہے، مگر نسخۂ جانسن میں پہلا مصرع یوں ہے۔ گُل پھینکے ہے عالم کی طرف بلکہ ثمر بھی۔

ایک نہایت معروف شعر ہے ؎

آخر گِل اپنی خاکِ درِ میکدہ ہوئی
پہنچی وہیں پہ خاک، جہاں کا خمیر تھا

یہ شعر آزاد کے مرتّب کئے ہوئے دیوانِ ذوق میں موجود ہے اور اسی طرح لیکن شیفتہ کے تذکرے "گلشنِ بیخار" میں اس کو مرزا جہاندار شاہ جہاندار سے منسوب کیا گیا ہے اور وہاں اس کی صورت یہ ہے[1] :

آخر گِل اپنی صَرفِ درِ میکدہ ہوئی
پہنچے وہاں ہی خاک، جہاں کا خمیر ہو

انتساب اور انتخابِ متن کی ایسی بے شمار مثالیں موجود ہیں اور جب تک اہم متنوں کو قاعدے سے مرتّب نہ کیا جائے۔ اُس وقت تک ایسی اُلجھنیں اِسی طرح رہیں گی۔

---

[1] "گلشنِ بیخار" کا وہ نسخہ پیشِ نظر ہے جسے منشی نول کشور نے سنہ ۱۸۷۷ء میں چھاپا تھا۔ اس کی پہلی دو اشاعتیں فی الوقت دسترس سے باہر ہیں۔ اس نول کشوری نسخے کا متن اغلاط سے پاک نہیں معلوم ہوتا۔ واقعہ یہ ہے کہ غلطیاں بہت ہیں۔ اشاعتِ اوّل و دوم کے نسخے بہ آسانی ملتے نہیں وہ صحیح معنی میں کمیاب ہیں۔ علاوہ ازیں، اس تذکرے کے کم سے کم دو اہم خطی نسخوں کا بھی علم ہے۔ اور تذکروں کی طرح اس تذکرے کو بھی اب قاعدے کے ساتھ مرتّب کیا جانا چاہیے۔ مجبوراً نولکشوری نسخے سے کام چلایا جاتا ہے، مگر یہ واقعہ ہے کہ وہ پوری طرح قابلِ اعتماد نہیں۔ یہ بات سُننے میں آئی ہے کہ پاکستان میں یہ چھپا ہے، مگر پاکستانی کتابیں آج کل ہاتھ نہیں آتیں، اگر وہاں چھپا ہے تو یہ معلوم نہیں کہ اُس کا احوال کیا ہے۔

متن کی بہت سی تبدیلیاں کتاب کے بار بار چھپنے کا نتیجہ بھی ہوتی ہیں۔ اب یہ طے کرنا دشوار ہے کہ ایسی سب تبدیلیاں محض اغلاطِ کتابت ہیں، یا کسی مصحح کا قلم بھی ذمّے دار ہے، تبدیلیاں بہرحال ہیں۔ اکثر کتابوں کی اوّلین اشاعتیں یا اہم اشاعتیں بہ آسانی نہیں ملتیں، اِس لیے دستیاب اڈیشنوں ہی سے کام لیا جاتا ہے۔ (یہ بڑی مجبوری ہے) اور اس صورت میں متن کی ایسی تبدیلیوں کا نقل ہوتے رہنا بھی لازمی ہے۔ اس کی وضاحت کے لیے، میرا خیال ہے کہ ایک ہی مثال کافی ہوگی۔

آتش کا کلیات پہلی بار ۱۲۶۱ھ میں شائع ہوا تھا۔ اس کی تصحیح خود آتش نے کی تھی (مطبوعہ نسخے کے سرورق پر اِس کی صراحت کی گئی ہے) دوسری بار یہ ۱۲۶۸ھ میں چھپا تھا: اضافۂ کلام کے ساتھ۔ اب یہ دونوں اشاعتیں کم یاب ہیں۔ مطبع نول کشور سے یہ بارہا چھپا ہے۔ اسی پریس کی اشاعت ۱۹۲۹ء میرے سامنے ہے۔ اس کے بعض اختلافِ متن کی نشان دہی کی جاتی ہے

نول کشوری نسخہ (۱۹۲۹ء)	اشاعت اوّل (۱۲۶۱ھ)
کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی	کسی کا محرمِ آبِ رواں وہ یاد آئی
حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا	حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا
عود کرنے کی نہیں روح بلکل کرتن سے	عود کرنے کی نہیں .....
پھر نہ آباد یہ گھر ہوگا، جو ویراں ہوگا	پھر نہ ہوگا یہ گھر آباد، جو ویراں ہوگا
مستغرقِ تصوّر میں ہوئیں اُس طاقِ ابرو کی	مستغرقِ تصوّر میں ہوئے اُس طاقِ ابرو کے
پھریں، اپنی نگاہیں جس طرف کعبہ اُدھر دیکھا	پھریں .....
بدبیں کو اپنی بزم میں اے دل جگہ نہ دے	بدبیں کو .....
پتھر کو کاٹتی ہے یہ کافر نظر کی چوٹ	پتھر کو توڑتی ہے یہ .....
آوارگیٔ نکہتِ گُل، ہے یہ اشارہ	آوارگی ....
جامے سے جو باہر ہے وہ دیوانہ ہے اُس کا	جامے سے وہ باہر ہے، جو دیوانہ ہے اُس کا
طبل و علم نہ پاس ہے اپنے، نہ ملک و مال	طبل و علم ہے پاس نہ اپنے نہ ملک و مال
ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا	....

ہاں، یہ بھی عرض کروں کہ کلیاتِ آتش کی اشاعتِ ثانی میں جو زائد کلام ہے (اشاعتِ اوّل کے مقابلے میں) وہ اِس نول کشوری اڈیشن سے غیر حاضر ہے؛ یہ ایک اور پہلو ہُوا۔ ایسے اختلافات کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

بہت سے معروف اشعار جس طرح زبان زد ہیں، دواوین کے موجودہ قابلِ ذکر نسخوں میں وہ اُس طرح نہیں ملتے، اور جب تک آدابِ تدوین کی مکمل پابندی کے ساتھ اہم دواوین شائع نہ ہوں، اُس وقت تک ایسے اشعار کے متعلق قطعی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے۔ مثلاً میر کا ایک معروف شعر اِس طرح سُننے میں آتا ہے:

ابتدائے عشق ہے، روتا ہے کیا　　آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

مگر کلیاتِ میر مرتبۂ آسی میں پہلا مصرع یوں ملتا ہے: "راہِ دورِ عشق سے روتا ہے کیا" بظاہر یہی متن مرجّح معلوم ہوتا ہے اور جب تک کلامِ میر کا کوئی اور نسخہ قاعدے کے ساتھ مرتّب ہو کر سامنے نہ آئے اُس وقت تک نسخۂ آسی ہی سے کام لیا جائے گا اور اُسی کے متن کو مرجّح مانا جائے گا۔ [کلامِ میر کا ایک اہم مطبوعہ نسخہ وہ بھی ہے جسے نسخۂ فورٹ ولیم کالج کہا جاتا ہے، مگر وہ نایاب کی حد تک کم یاب ہے! مگر یہ مسئلہ ہے تو غور طلب۔

میر کا ایک شعر اس طرح زبان زد ہے۔

سرہانے میر کے آہستہ بولو　　ابھی وہ روتے روتے سو گیا ہے

آبِ حیات (مطبوعہ ۱۸۹۹ء)، میں بھی اسی طرح ہے، لیکن کلیاتِ میر کے نسخۂ آسی (ص، ۷۰۲) میں اِس کی صورت یہ ہے:

سرھانے میر کے کوئی نہ بولو　　ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

یہاں بھی نسخۂ آسی کا متن مرجّح معلوم ہوتا ہے اور فی الحال اِسی کو مرجّح مانا جائیگا. مگر یہ عرض ہے کہ جب تک کسی نئے مرتب شدہ نسخے میں اختلافِ نسخ کی تفصیلات کے ساتھ ایسے اشعار کا اندراج نہ ہو، اُس وقت تک اُلجھن تو رہے گی۔

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے　　مر کے بھی چین نہ آیا تو کدھر جائیں گے

پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے　　حسرت اُن غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

ذوق کے یہ مشہور شعر اِس طرح بھی سُننے میں آئے ہیں، مگر دیوانِ ذوق مرتبۂ آزاد میں یہ اِس طرح ہیں:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے　　مر گئے پر نہ لگا جی تو کدھر جائیں گے

گُل بھلا کچھ تو بہار اے صبا دکھلا گئے　　حسرت اُن غنچوں پہ ہے .....

(حافظ ویران والا نسخہ میں نے نہیں دیکھا) یہ مسلّمات میں سے ہے کہ بہت سے مقامات پر ذاتی پسندیدگی دخل انداز ہوا کرتی ہے اور پھر اُس ترمیم شدہ صورت کو شہرت مل جایا کرتی ہے، کیونکہ بظاہر وہ ترمیم شدہ صورتیں زیادہ بھلی معلوم ہوتی ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ ذوق کے مندرجہ اشعار بھی ایسی ہی ترمیموں کا ہدف بنے ہوں۔ ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں۔

لُغت، اِس مادہ کا اہم ترین ذریعہ ہوا کرتا ہے، اِس لئے یہ بہت ضروری ہے کہ اندراجات ہر لحاظ سے قابلِ اعتماد ہوں۔ ہمارے لُغات میں بھی اِس اعتبار سے ناتمامی پائی جاتی ہے۔ چار مختلف کتابوں سے ایک ایک مثال پیش کی جاتی ہے:

ان میں سے دو مثالیں متن میں الحاق سے تعلق رکھتی ہیں اور دو مثالوں سے یہ معلوم ہوگا کہ غلط متن، غلط استدلال میں کس قدر معاون ثابت ہوتا ہے:

۱۔ فرہنگِ جہانگیری، فارسی کا معروف لغت ہے۔ یہ مطبع ثمر ہند لکھنؤ میں "بہ تصحیح و تنقیح مولانا سید محمد صادق علی غالب لکھنوی" ۱۲۹۳ھ میں چھپا تھا۔ اس میں لفظ "چربک" کے ذیل میں، اُس کے ہندی مرادف کی حیثیت سے ملائی اور بالائی، دونوں لفظ ملتے ہیں:

"چربک، با اول مفتوح .... سہ معنی دارد ... سوم سرشیر بود و
آنرا چربہ نیز گویند ... بہندی ملائی و بالائی نامند"

اس فرہنگ کی تدوین کا کام عہد اکبر میں شروع ہوا تھا اور تکمیل عہد جہانگیر میں ہوئی؛ اور لفظ "بالائی" کے لئے یہ کہا گیا ہے کہ یہ نواب آصف الدولہ کی ایجاد ہے (گذشتہ لکھنؤ) اور ایک قول یہ ہے کہ نواب سعادت علی خاں نے ملائی کا نام بالائی رکھا" (مقدمۂ آبِ حیات) بہ ہر صورت، یہ بات طے شدہ ہے کہ لفظ "بالائی" لکھنؤ میں عالم وجود میں آیا، عہدِ آصف الدولہ میں یا عہد سعادت علی خاں میں؛ اِس صورت میں اس لفظ کو فرہنگ جہانگیری میں نہیں ہونا چاہیئے۔

فرہنگِ جہانگیری کے جتنے خطّی نسخوں تک میری رسائی ہو سکی، براہِ راست یا بالواسطہ؛ وہ سب لفظ "بالائی" سے خالی ہیں۔ اُن سب میں آخری جملہ یوں ہے: "و بہندی ملائی نامند"۔ اس فہرست میں کتب خانہ ہائے پٹنہ و رام پور کے خطّی نسخے بھی شامل ہیں۔ اب اِس کے سوا اور کوئی صورت نہیں معلوم ہوتی کہ اصل عبارت میں کسی لکھنوی مصحّح نے لفظ "بالائی" کا اضافہ کر دیا۔ سوال یہ ہے کہ اِس قبیل کی کارگزاریوں کا عمل دخل اور مقامات پر تو نہیں ہوا؟ یہ معمولی سوال نہیں۔

۲۔ اسی لفظ (بالائی) کے سلسلے میں ایک اور لغت کا اندراج بھی توجہ طلب ہے۔ چراغِ ہدایت، سراج الدین علی خاں آرزو کا مشہور لغت ہے اور اُن کے بیان کے مطابق، یہ سراج اللغت کا دوسرا دفتر ہے۔ سراج اللغۃ تو نہیں چھپ سکا، مگر چراغِ ہدایت چھپ گیا ہے۔ میں نے اس کے دو مطبوعہ نسخے دیکھے ہیں اور دونوں غیاث اللغات کے حاشیے پر چھپے ہیں۔ ایک نظامی پریس کان پور کا مطبوعہ ہے اور دوسرا نول کشور پریس لکھنؤ کا۔ اِس لغت کے ان دونوں نسخوں میں لفظ "سرشیر" کے ذیل میں، اُس کے ہندی مرادف کے طور پر صرف "بالائی" ملتا ہے:

"سرشیر بہ اضافت و شین مجمہ و یائے معروف، قیماق کہ بہند بالائی گویند"۔

خاں آرزو کا انتقال ۱۱۶۹ھ میں ہوا ہے اور نواب آصف الدولہ کی فرماں روائی کا زمانہ اُن کی وفات کے ۱۸، ۱۹ سال بعد شروع ہوتا ہے۔ میں نے اس سلسلے میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی کو خط لکھا۔ موصوف نے مطلع فرمایا کہ:

"سرشیر اور ملائی کے سلسلے میں چراغِ ہدایت کو دیکھا۔ اس میں یہ لفظ یعنی "سرشیر" سرے سے موجود ہی نہیں ہے۔ آپ یہ نہ سمجھیں کہ صرف ایک نسخے میں دیکھ کر لکھ دیا ہے، چار چار نسخے دیکھے جن میں سے ایک ۱۱۸۴ھ کا ہے، مگر کسی میں "سرشیر" نہیں ہے۔" (مکتوب عرشی صاحب بہ نام راقم الحروف)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ چراغِ ہدایت میں لفظ "سرشیر" بعد کا اضافہ ہے، اور یہ معلوم نہیں کہ اس کا ذمّے دار کون ہے۔ بہ ظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ (فرہنگِ جہانگیری کی طرح) اس لغت کی طباعت کے کسی صاحب نے یہ کارگزاری دکھائی۔ یا یہ کہ جس خطّی نسخے سے پہلی بار یہ فرہنگ چھاپی گئی، اُس میں کسی نے تحریف کی تھی۔ اب یہ کون کہہ سکتا ہے کہ انھی صاحب نے یا دوسروں نے اِس قسم کے اضافے اور مقامات پر نہیں کئے ہیں!

۳۔ مولّفِ معین الشعرا نے لفظ "ایجاد" کو مذکّر لکھ کر حاشیے میں یہ بھی لکھا ہے کہ امیر اللہ تسلیم نے اِسے مونّث نظم کیا ہے اور سند میں تسلیم کا یہ شعر لکھا ہے:

"رشکِ اعدا سے کیا تسلیم خستہ کو شہید دیکھئے ایجاد اُس ترکِ ستم ایجاد کی"

تسلیم کا دیوان میری دسترس میں نہیں تھا؛ مولانا عرشی کے خط سے معلوم ہوا کہ اِس غزل کی ردیف "کی" کے بجائے "کا" ہے۔ یعنی تسلیم کے دیوان میں دوسرا مصرع یوں ہے: "دیکھئے ایجاد اُس ترکِ ستم ایجاد کا" (دیوانِ تسلیم موسوم بہ نظم دل افروز ص ۳۰۹) صحت حال بدل گئی۔

۴۔ "صاد" کی تذکیر و تانیث کے سلسلے میں، مولّف فرہنگِ آصفیہ نے اِس کو "اسم مذکر و مونّث" لکھ کر، مثال میں مثنوی گلزارِ نسیم کا یہ شعر لکھا ہے:

"صاد آنکھوں کی دیکھ کر نسیر کی بینائی کے چشمہ پر نظر کی"

اور صراحت کی ہے کہ: "تانیث کی مثال بھی اس شعر سے ثابت ہے"۔ اِس ایک شعر کے سوا کوئی اور مثال تانیث کی نہیں پیش کی جا سکی۔ مولّف آصفیہ کی تقلید میں رشحاتِ صفیر، ارمغانِ احباب اور نور اللغات میں اِسی ایک شعر کو تانیث کی سند میں لکھا گیا ہے اور اس طرح تذکیر و تانیث کے لحاظ سے "صاد" کا مختلف فیہ ہونا گویا مُسلّم ہو گیا۔ مگر

یہاں وہ صورت ہے جسے "بناءالفاسد علی الفاسد" کہتے ہیں۔ گلزارِ نسیم کا پہلا اڈیشن سنہ ۱۲۶۰ھ میں مطبع حسنی میر حسن رضوی سے شائع ہوا تھا اور اُس میں اُس زمانے کے رواج کے بموجب یائے معروف و مجہول کی کتابت میں امتیاز کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے، اُس میں مصرعِ اوّل اِسی طرح چھپا ہوا ہے [صاد آنکھوں کی دیکھ کر بسر کی] سنہ ۱۹۰۵ء میں چکبست نے اس کا جو اڈیشن چھاپا [جو معرکۂ چکبست و شرر کی بُنیاد بنا تھا] اُس میں بھی یہ مصرع اِسی طرح لیا۔ سند لینے والوں نے اِس بات پر دھیان نہیں دیا کہ یہاں کیا صورت ہے۔ محض کتابت کی بنا پر "صاد" کی تانیث فرض کر لی، اور یہ نہیں خیال کیا کہ اِس کو "صاد آنکھوں کے" بھی پڑھا جا سکتا ہے [اور اسی طرح پڑھنا چاہیئے] پہلے ایک لُغت نویس نے محض کتابت پر استدلال کی بُنیاد رکھی اور بعد کو دوسروں نے اُس کی تقلید کی اور اِس طرح کسی حقیقی سند کے بغیر "صاد" مونث بھی بن گیا۔

اِس سلسلے میں الفاظ کی شکل و صورت کا مسئلہ بھی بہت اہمیّت رکھتا ہے مصنّف کسی زمانے کا ہے، کتاب اُس کے سو برس بعد چھپی ہے جب کہ زبان میں بہت سی تبدیلیاں ہو چکی ہیں۔ مختلف لوگوں کے تیّار کئے ہوئے نسخے "عجائبات" کی کان ہوتے ہیں، اور اُس میں لفظوں کی عجیب عجیب صورتوں سے آنکھیں چار ہوتی ہیں۔ کبھی علاقائی خصوصیتیں اپنے آپ کو نُمایاں کر لیا کرتی ہیں، اور کبھی ناقل کی کم سوادی اپنے کمالات کی نمود کے لئے گنجائش نکال لیا کرتی ہے۔ جب تک ایسے متنوں کو آدابِ تدوین کی پابندی کے ساتھ مَعرضِ طبع میں نہ لایا جائے اُس وقت تک غلط فہمی کو اپنی صلاحیتوں کی نمائش کے لئے وسیع میدان تیّار ملے گا۔ مثلاً کربل کتھا کا واحد خطّی نسخہ جرمنی میں ہے اور اُس کا عکس یہاں کئی حضرات کے پاس ہے۔ یہ کتاب شائع ہو چکی ہے، اور اِس اہم ترین نثری تصنیف کی زبان پر کئی مضامین لکھے گئے ہیں، مگر ایسے جائزوں کا بڑا حصّہ مبنی ہے اُس مجہول الاحوال کاتب کے اندازِ نگارش پر جس کے متعلق ہمیں کچھ بھی معلوم نہیں۔ وہ کون تھا، کس علاقے کا تھا، اور کس زمانے میں تھا۔ البتّہ اُس کی تحریر میں اِس قدر فاحش غلطیاں ہیں کہ اُس کا کم سواد ہونا مُسلّم ہے۔ (اِس کتاب کے عکس سے میں نے استفادہ کیا ہے) اُس نے معمولی معمولی الفاظ کا اِملا غلط لکھا ہے۔ مثلاً اُس نے "ڈھارس" کو "ڈھارث"، "ثبات" کو "ثات" اور "ذرات" کو "ذراط" لکھا ہے (وغیرہ)۔ اب ایک ایسے شخص کے نوشتے پر لسانی تجزیے کی عمارت

کھڑی کر دینا، احتیاط کے قطعاً منافی ہے۔ بحث کی جا سکتی ہے اور کی گئی ہے، مگر ایسی بحثوں کے نتائج کو لازماً قابلِ قبول نہیں کہا جا سکتا، اور سند کے طور پر تو اُن کو پیش کیا ہی نہیں جا سکتا۔

قدیم متنوں کے متعلق احتیاط کی خاص طور پر ضرورت ہے کیونکہ اکثر متنوں کی یہ صورت ہے کہ اُن کی عبارتوں میں تغیّرات نے راہ پائی ہے (مع ترمیمات و تحریفات) مثلاً جعفر زٹلّی کا مجموعۂ کلام مطبوعہ صورت میں ملتا ہے۔ کئی مطبعوں نے اُس کو چھاپا ہے۔ تقدّمِ زمانی کے لحاظ سے جعفر کے کلام کی بڑی اہمیّت ہے، مگر مطبوعہ نسخوں پر پُوری طرح اعتماد نہیں کیا جا سکتا، اِس لئے کہ اُن میں غلط نگاری کا بڑا حصّہ ہے۔ یا مثلاً ایک قدیم کتاب "فقہِ ہندی" کے مخطوطے اچھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ اور مختلف مخطوطوں میں اختلافات ملیں گے اور اُن میں سے بہت سے اختلافات، علاقائی اثرات کی نشان دہی کریں گے۔ ڈاکٹر اختر اورینوی نے ایک مضمون میں اِس کتاب کے دو خطّی نسخوں کا تعارف کرایا ہے اور ایسے اختلافات کی نشان دہی کی ہے ["معاصر" اگست سنہ ۱۹۵۷ء] جب تک اِس کتاب کو صحیح طور پر مرتّب نہ کیا جائے، اُس وقت تک اُس کے کسی ایک یا ایک سے زیادہ مخطوطوں میں مُندرج کلام کے متعلق کوئی فیصلہ کُن بات نہیں کہی جا سکتی۔

ایک مثال سے اِس پُر خطر کاروبار کا حال وضاحت کے ساتھ معلوم کیا جا سکے گا۔ ترقّی اُردو بورڈ (کراچی) کے زیرِ اہتمام اُردو کا لغت مرتّب ہو رہا ہے اور اِس لُغت کے اجزا "اُردو نامہ" میں چھپتے رہے ہیں۔ "اُردو نامے" کی ایک اشاعت میں (شمارہ ۲۷) حصّۂ لُغت میں لفظ "اچنبھا" کی ایک صورت "اچھنبا" بھی موجود ہے۔ اِس "اچھنبا" کو "اچنبھا" کی قدیم صورت بتایا گیا ہے اور اِس کی تین سندیں پیش کی گئی ہیں۔ من جملہ اُن کے، ایک سند میر امّن کی کتاب "گنجِ خوبی" سے بھی منقول ہے: "اُس کے کنگورے کے اُونچے ہونے کا اچھنبا نہیں"۔

اب تک کی معلومات کے مطابق یہ کتاب پہلی بار (اُردو رسم خط میں) سنہ ۱۲۴۶ء میں مطبعِ احمدی کلکتہ میں چھپی تھی۔ یہ اڈیشن میرے سامنے ہے۔ اِس کتاب کا خطّی نسخہ رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن میں موجود ہے اور اُس کا عکس پیشِ نظر ہے۔ اِس مخطوطے کے آخر میں ایک تحریر ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ میر امّن کے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ ہے۔ اِن دونوں نسخوں میں، مندرجۂ بالا جملے میں "اچنبھا" ہے اور "اچھنبا" سے یہ

نسخے کلیتاً غائب ہیں۔ یہ کتاب ایک بار ۱۸۵۸ء میں بمبئی کے مطبع محبوب ہر دیار میں بھی چھپی ہے۔ یہ ایڈیشن میری نظر سے نہیں گزرا۔ میں فرض کئے لیتا ہوں کہ اِس نسخے میں "اچنبا" چھپا ہوا ہوگا؛ مگر وہ لغت کے لئے تو قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ جو دو اور سندیں پیش کی گئی ہیں، وہ بھی ناقابلِ قبول ہیں۔ ایسی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ کاتبوں، ناقلوں اور تصحیح کرنے والوں کی تحریفات اور غلط نگاریوں سے کتابیں بھری پڑی ہیں، اور جب تک اہم کتابوں کے قابلِ اعتماد متن موجود نہ ہوں، اُس وقت تک حوالے کا مسئلہ پریشان کرتا رہے گا۔ جو لوگ کسی کتاب کے مختلف نسخوں کی موجودگی میں، آسانی کے ساتھ کسی ایک نسخے پر اعتماد کر لیں گے، اس کا شدید امکان رہے گا کہ وہ پہلے خود غلط فہمی کا شکار ہو جائیں اور پھر دوسروں کے لئے غلط فہمی کا سروسامان فراہم کر دیں۔

اِس پر اتفاق کیا گیا ہے کہ ممکن حد تک اوّلین مآخذ سے کام لینا چاہئے۔ اِس سلسلے میں اِس کا اضافہ کرنا چاہئے کہ ترجمے کی حیثیت ثانوی مآخذ کی ہوتی ہے۔ اُردو میں فارسی کی جن کتابوں کے ترجمے کئے گئے ہیں، اُن سب کا شمار ثانوی مآخذ میں کیا جائے گا۔ فارسی کی تخصیص دو وجوہ سے کی گئی ہے: ایک تو یہ کہ بیشتر اہم مآخذ اِسی زبان میں ہیں اور دوسرے یہ کہ اُردو میں تحقیق کا کام کرنے والے کے لئے فارسی سے اچھی واقفیت من جملۂ شرائط ہے، یا ہونا چاہئے۔ بہت کم موضوع ایسے ہیں جن کے سلسلے میں فارسی کے مصادر و مآخذ سے سابقہ نہ پڑے۔ فرض کر لیجئے کہ ایک صاحب تصوّف پر کچھ کام کرنا چاہتے ہیں اور وہ نہ عربی سے واقف ہیں، نہ فارسی سے؛ تو وہ صاحب اُس موضوع پر صحیح معنی میں کام نہیں کر سکتے [البتہ پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کرنے کے لئے مقالہ بآسانی لکھ سکتے ہیں اور آج کل عموماً ایسے ہی مقالے لکھے جا رہے ہیں]۔ اب یہ ستم ہوا ہے کہ فارسی میں لکھے گئے تذکروں کے ترجمے اُردو میں کئے جانے لگے ہیں۔ کچھ حضرات نے ایک دوسرا طریقہ اختیار کیا ہے کہ تذکروں کی تلخیص چھاپنے لگے ہیں۔ یہ بات واضح ہو جانا چاہئے کہ حوالے کے لئے یہ دونوں قطعاً ناقابلِ قبول رہیں گے۔ کسی تلخیص اور کسی ترجمے کو حوالے کے لئے ہرگز استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تو ہوتا نہیں کہ قدیم تذکروں کے متن کی درستی کی جائے اور اُن کو صحت کے ساتھ چھاپا جائے، جس کی اشد ضرورت ہے؛ اِس کے بجائے آسان پسندوں نے یہ سمجھا ہے کہ ترجمے کئے جائیں اور خلاصے تیار کئے جائیں۔ اِس کاروبار کی بہرطور ہمت شکنی کی جانی چاہئے۔

یہ تو ہوئی اُصول کی بات۔ اب یہ دیکھئے کہ جو ترجمے ہوئے ہیں، وہ ہیں کس معیار اور انداز کے۔ اِس سلسلے میں ایک تذکرے کے دو ترجموں سے دو دو مثالیں پیش کی جائیں گی۔ عبرت حاصل کرنے کے لئے یہی کافی ہیں۔ اِس سلسلے میں میرا ایک مفصل مضمون نوائے ادب کے شمارۂ جولائی ۱۹۶۷ء میں شائع ہو چکا ہے۔ تذکرۂ گلشنِ بیخار کے دو ترجمے پاکستان میں شائع ہوئے ہیں اور دونوں اغلاط کا مجموعہ ہیں۔ ایک ترجمہ نفیس اکیڈمی نے شائع کیا ہے، پہلے اُس سے دو مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ گلشنِ بے خار کا نول کشوری اڈیشن مطبوعہ ۱۸۷۴ء پیشِ نظر ہے:

(۱) خواجہ امین الدین امین کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے:

"از اربابِ عظیم آباد است، و آنکہ نسبتش بمرشد آباد کردہ، از او خطائی عظیم آمدہ" (ص ۲۶)

اِس عبارت کا ترجمہ ملاحظہ ہو: "عظیم آباد کے بزرگوں میں سے ہیں، اُن کی نسبت مُرشد آباد میں ہوئی ہے، یہ بڑی غلطی اُن سے سرزد ہوئی ہے" — فرمائیے، ناطقہ سر بہ گریباں ہوا کہ نہیں!

(۲) احسن علی احسن کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے کہ اُن کا شمار سودا کے شاگردوں میں کیا جاتا ہے، اگرچہ شروع میں وہ میر ضیا سے بھی مستفیض ہوئے تھے۔ شیفتہ کی عبارت یہ ہے:

"در تلامذۂ مرزا رفیع سودا معدود۔ ہرچند در بدایتِ حال پرتوے از میر ضیا ہم گرفتہ، اما ذرہ ایش خورشید از گشتہ" (ص ۲۱)

مترجم نے دادِ ترجمہ یوں دی ہے:

"مرزا رفیع کے شاگردوں میں سے تھے۔ میر کی ضیاپاشی سے بھی کہیں کہیں مستفیض ہوئے ہیں، لیکن اُن کا ایک قدرہ بھی اُس کے لئے خورشید کی حیثیت رکھتا ہے"۔

میر ضیا کا "میر کی ضیاپاشی" بن جانا ملاحظہ فرمایا!

دوسرا ترجمہ "آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس" کی "اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ" نے شائع کیا ہے۔ یہ بھی غلطیوں کی پوٹ ہے:

(۱) برہم ناتھ آرام کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے:

"آمازۂ شکستۂ او' رونقِ بازارِ کفایت خاں شکستہ۔ در تیر اندازی هم دستے داشت" (ص ۹)

مترجم نے اس عبارت کو یوں تباہ کیا ہے:

"تیر اندازی میں کفایت خاں شکستہ کے حریف تھے"

بہ ہر حال مترجم کے اس کمال کی تو داد دینا ہی ہوگی کہ انھوں نے دو مختلف جملوں کو ایک جملے میں سمو دیا اور شکستہ کو' جو خط کی ایک قسم ہے' کفایت خاں کا تخلّص بنا دیا' اور اِس طرح "کفایت خاں شکستہ" نام کا ایک نیا شاعر عالمِ وجود میں آگیا۔

۲۔ گلشنِ بیخار کا آغاز اِس جملے سے ہوتا ہے: گُلِ سر سبدِ سُخن، مدِ چمن طراز لیست۔ ترجمہ کیا گیا ہے: "سخنِ مد کا گُل سر سبد چمن طراز ہے"۔

اِن چند مثالوں ہی سے بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ترجمے کا یہ کاروبار کس قدر تباہ کُن ہے اور یہ کہ جو لوگ ان ترجموں کو بہ طورِ ماخذ استعمال کریں گے' اُن کا حشر کیا ہوگا۔ کتابیں تاریخ کی ہوں یا فلسفہ و تصوّف کی' اور مجموعے مکاتیب کے ہوں یا اقوال و آثار کے' اور تذکرے شاعروں کے ہوں یا دوسروں کے' وہ سب کتابیں جن کو بہ طورِ ماخذ استعمال کیا جائے' یہ لازم ہے کہ اصل کتابوں سے کام لیا جائے' ترجموں کو ہاتھ نہ لگایا جائے۔ اور اگر کسی کتاب میں ترجموں کے حوالے دئیے گئے ہوں' تو اُس کتاب کے اُن مندرجات کو قطعاً نا قابلِ قبول سمجھنا چاہیئے اور یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ مصنّف یا موٗلف کو تحقیق سے علاقہ نہیں۔

ایسی کتابیں موجود ہیں جو (۱) یکسر جعلی ہیں (۲) مشکوک ہیں (۳) یہ معلوم ہے کہ مصنّف کو سُخن طرازی اور واقعہ آفرینی کا شوق ہے اور ثابت ہو چکا ہے کہ اُس کتاب کی متعدد غلطیاں' مصنّف کے اِس ذوق کی مرہون ہیں' یا یہ کہ کسی بھی وجہ سے ہو' وہ ہر طرح کی روایتوں کو قابلِ قبول سمجھتا ہے۔ اوّل الذکر کتابیں تو قطعاً نا قابلِ اعتنا ہیں' مگر یہ ضروری ہے کہ طلباء کو اُن کا علم ہو' ورنہ اِس کا امکان رہے گا کہ ایک شخص اکثر صورتوں میں غیر معتبر روایات یا الحاقی کلام کو قبول کرنے سے محفوظ رہے' اور کسی ایک مقام پر چُوک جائے اور اُس کی اصل وجہ لاعلمی ہو۔ میں اِس کی صرف ایک مثال پیش کروں گا: سردار جعفری نے کلامِ میر کا دیدہ زیب انتخاب شائع کیا ہے۔ مُرتب نے یہ بھی لکھا ہے کہ: "اِس انتخاب میں وہ اشعار شامل نہیں کئے گئے ہیں جو غلطی سے میر کے نام سے
شاعر۔ بمبئی

مشہور ہیں یا جن کی تصدیق نہیں ہو سکی ہے" (ص ۴۷) اور یہ واقعہ ہے کہ یہ انتخاب' الحاقی اشعار سے پاک ہے؛ مگر اِس اہتمام کے باوجود' اِس انتخاب کا آغاز ایک جعلی رسالے کی عبارت سے ہوتا ہے جس کا عنوان ہے: "میر کی وصیت"۔ یہ رسالہ خواجہ عبدالروٗف عشرت مرحوم نے چھاپا تھا' اور غالباً اُنہی کے نتائجِ افکار سے ہے۔

مشکوک کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ کہیں انتساب کا مسئلہ ہے' کہیں الحاقی کلام کا مسئلہ ہے اور کہیں کچھ اور۔ ایسے مجموعے حوالے کے طور پر قابلِ قبول ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ جب تک انتساب سے لے کر صحتِ متن اور الحاقی کلام تک' ہر بات قابلِ قبول حد تک معلوم نہ ہو جائے' اُس وقت تک اُن کو ماخذ کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ یوں چھاپتے رہیئے اور بیچتے رہیئے اور مقالے لکھتے رہیئے۔ بیٹھے سے بیگار بھلی۔ جیسے امیر خسرو سے منسوب ہندی کلام' خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے منسوب رسائل' حضرت ابوسعید ابوالخیر سے منسوب رباعیاں وغیرہ۔ عبدالباری آسی مرحوم کے دریافت کئے ہوئے کلامِ غالب کا حال اب سب کو معلوم ہو چکا ہے۔ یا غالب سے منسوب وہ غزل جس کا سفرِ بھوپال سے تعلق ظاہر ہوتا تھا اور ایسے نہ معلوم کتنے جعلی کارنامے سامنے آچکے ہیں؛ اِس لئے مشکوک اجزا کو حوالے کے طور پر نہ استعمال کیا جا سکتا ہے اور نہ قبول کیا جا سکتا ہے۔

ستم یہ ہے کہ اِس زمانے میں بھی ایسے مجموعے شائع ہو رہے ہیں جو کم احتیاطی کے امانت دار ہیں اور طلبہ اُن سے دھوکا کھا سکتے ہیں۔ مثلاً حال ہی میں "ضبط شدہ نظمیں" کے نام سے ایک مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں مُرتبین کی صراحت کے مطابق' وہ نظمیں شامل ہیں جنھیں "ضبط کر لیا گیا تھا"۔ مُرتبین نے ستم یہ کیا ہے کہ صحتِ انتساب اور صحتِ متن کے پھیر میں پڑنے سے امکان بھر اپنے کو محفوظ رکھا ہے۔ کسی نظم کے متعلق یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ وہ کب ضبط ہوئی تھی اور کیا واقعتاً ضبط ہوئی تھی؟ اِس طرح ثبوت پیش کرنا پڑتا اور اور تلاش و تفحّص کی وادی میں سرگرداں ہونا پڑتا۔ اس کی غالباً فرصت نہیں ہوگی اور ضرورت بھی نہیں سمجھی ہوگی۔ خیال اچھا ہے' واہ واہ تو ہو ہی جائیگی اور رسمِ اجراء کی دھوم دھام بھی ہو جائے گی (اور یہ بجائے خود بڑا مقصد ہے) اِس کتاب سے یا ایسی اور کتابوں سے حوالے نہیں دینا چاہیئے اور قبول بھی نہیں کرنا چاہیئے اور اُن کو قابلِ اعتبار سمجھنا چاہیئے۔

تیسری قسم میں آبِ حیات جیسی کتابیں آتی ہیں یا جیسے ذکرِ میر (وغیرہ)، یہ ضروری ہوگا کہ ایسی کتابوں میں لکھے ہوئے جن واقعات کی تصدیق کا کوئی اور

ذریعہ نہیں، اُن کو لازماً قابلِ قبول نہ سمجھا جائے۔ یہی صورت انتساب کلام اور صحتِ متن کی ہوگی۔

یہ حقیقت ہے تلخ سہی، کہ ایسے متن ہمارے پاس کم ہیں جن کو حوالے کے لئے صحیح معنی میں قابلِ اعتماد قرار دیا جا سکے، اور اس سے بھی زیادہ تلخ حقیقت یہ ہے کہ اس طرف توجہ کم سے کم ہے، اور یہ کہ اس زمانے میں مختلف اداروں کی طرف سے جو پرانی کتابیں شائع کی گئی ہیں، تدوین کے لحاظ سے اُن میں سے بیش تر ساقط المعیار ہیں۔ یہ اُردو کی بدنصیبی ہے کہ اُس کو جن لوگوں کی سرپرستی حاصل ہے، اُن میں سے اکثر اچھے دُنیا دار ہیں۔ یہ لوگ کتابوں کو علم کا مخزن اور تحقیق کا آئینہ سمجھنے کے بجائے پتھر کے اُن ٹکڑوں کا مرادف سمجھتے ہیں جن پر پیر رکھ کر آگے بڑھا جاتا ہے۔ ایسے لوگ زبان سے تو یہی کہتے ہیں کہ بھائی! یہ اللہ کا کام ہے، یہ بڑی سعادت ہے جو ہمارے حصّے میں آئی ہے، اور ہمارے پاس ہے کیا، بس دل میں لہو کی بوند ہے اور سر میں خدمتِ زبان کا سودا؛ مگر ہیں یہ دراصل سوداگر۔ اِن حالات کی بنا پر، یہ توقع نہیں کرنا چاہیے کہ پُرانے متن، آدابِ تدوین کی پابندی کے ساتھ، کچھ زیادہ تعداد میں شائع ہو سکیں گے۔ اچھی کتاب، علم میں ضرور اضافہ کرتی ہے، مگر دنیا طلبی کی دوڑ میں وہ کچھ زیادہ ساتھ نہیں دے پاتی؛ اِس لئے آدمی خواہ مخواہ پابندیٔ آداب کے پھیر میں کیوں پڑے۔

اکثر تذکرے، تدوین کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ بیش تر اہم دواوین اور نثری تصانیف کا بھی یہی حال ہے۔ میرؔ خدائے سخن ہیں، اور سوداؔ مُلک الکلام ہیں؛ مگر دونوں کے کلیات ابھی مرتب ہونا ہیں۔ غالبؔ کے خط، اُردو نثر کی آبرو ہیں؛ مگر اُن کا کوئی مکمل اور قابلِ اعتماد مجموعہ موجود نہیں۔ مومنؔ کی کس قدر شہرت ہے، مگر اُن کی غزلوں کا بس وہی نسخہ ملتا ہے جس کو ایک زمانے میں ضیا احمد صاحب مرحوم نے چھپوا دیا تھا۔ غالبؔ کی سوسالہ یادگار منائی گئی اور بہت دھوم دھام کے ساتھ، کتنا شور و غل ہوا تھا؛ مگر اُن کی جملہ تصانیف کو قاعدے قرینے کے ساتھ شائع کرنے کی توفیق نہیں ہوئی۔ امیر خسروؔ کی سات سوسالہ یادگار منائی گئی، مگر خسروؔ کی کتابوں کو شائع نہیں کیا جا سکا۔

جو کتابیں شائع بھی ہوئی ہیں، اُن میں سے اکثر کا حال جناب عبادت بریلوی کے مرتب کئے ہوئے کُلیاتِ میرؔ یا مالک رام صاحب کے مرتب کئے ہوئے دیوانِ غالبؔ (صدی اڈیشن) جیسا ہے؛ "دیکھو اِنھیں" جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو۔ کتابوں کے مختلف نسخوں کو فراہم کرنا آسان نہیں اور عام حالات میں یہ کسی ایک فرد کے بس کی بات نہیں۔ ادارے ہی ایسے کام کرا سکتے ہیں اور اداروں کے اکثر سربراہوں کا جو حال ہے، وہ کسی سے مخفی نہیں۔ کام ہو تو کیسے ہو۔

بہ ہر حال، موجودہ حالات میں ہمارے اچھے طلبہ کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ حوالہ دیتے وقت اِس کا ضرور خیال رکھیں کہ وہ حوالہ قابلِ قبول بھی ہو۔ اور جہاں تک ممکن ہو، مختلف نسخوں اور مختلف مآخذ کو دیکھ لیا کریں۔ ایسی کتابوں کو بہ طورِ ماخذ ہرگز استعمال نہ کریں جن پر پوری طرح اعتماد نہ کیا جا سکتا ہو۔ ثانوی ماخذ سے امکان بھر کام نہ لیں۔ اِس بات کو ذہن میں رکھیں کہ بیش تر مآخذ کے قابلِ اعتماد اڈیشن موجود نہیں۔ بڑی مشکل یہ ہے کہ اکثر مقامات پر ایسے مرکز موجود نہیں جہاں مختلف کتابیں یکجا ہوں۔ عام کتاب خانوں کا حال بھی قابلِ رحم ہے۔ اِن مجبوریوں کی بنا پر عام حالات میں دستیاب کتابوں پر قناعت کرنا پڑتی ہے۔ یہ بڑی مجبوری ہے، مگر اِس کمی کا، اِس مجبوری کا اور اِس کے اثرات کا صحیح طور پر اندازہ ہونا چاہیئے، اِس طرح بھی کچھ غلطیوں سے بچا جا سکتا ہے۔

○○

جموّں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز کی

چند اہم مطبوعات

(۱) **تفسیرِ غالب** (غالب کے متداول کلام کی شرح)
از۔ ڈاکٹر گیان چند جین ۵۶۶ صفحات، قیمت ۸۰/۱۵ روپے

(۲) **غنی کشمیری** (ملّا محمد طاہر غنی کشمیری کی زندگی اور شاعری پر ایک محققانہ و تنقیدی نظر۔ فارسی)
از: ڈاکٹر ریاض احمد شیروانی، ۱۸۷ صفحات آفسیٹ پرنٹنگ
قیمت ۸۰/۲۲ روپے

(۳) **دیوانِ میر** (نسخۂ محمود آباد، مخطوطہ ۱۲۰۳ء کلیاتِ میر)
ترتیب و تدوین۔ ڈاکٹر اکبر حیدری قیمت ۸۰/۲۲ روپے

(۴) **اُردو کشمیری فرہنگ** (۵ جلدیں)
(۳۲ ہزار اُردو الفاظ کے معانی اور ٹھیٹھ کشمیری مترادفات اور اُنکے ماخذ بھی درج ہیں)

(۵) **رس منجری** (تصاویر کا ایک دلآویز مجموعہ، اس میں پہاڑی آرٹ کے بہترین نمونے۔ خوشنما رنگوں میں چھاپے گئے ہیں)
پیش لفظ: ڈاکٹر ملک راج آنند
قیمت ۱۲/= روپے

(۶) **پربت اور پنگھٹ** (منتخب کشمیری اور ڈوگری افسانوں کا اُردو ترجمہ)
اس مجموعہ میں نامور کشمیری اور ڈوگری افسانہ نگاروں کی تخلیقات شامل ہیں)
ترتیب: محمد یوسف ٹینگ قیمت ۵۰/۴ روپے

(۷) **نیل مت پران** (انگریزی) از ڈاکٹر وید کماری گھئی
(کشمیر کی قدیم تہذیبی اور تمدّنی زندگی کا ایک مطالعہ)
پیش لفظ از۔ ڈاکٹر کے۔ ایم۔ پانیکر
صفحات ۲۷۸ جلد اوّل قیمت ۱۵/= روپے
جلد دوم قیمت ۳۳/= روپے

(۸) **دیوانِ غنی** (ملا محمد طاہر غنی کشمیری کا فارسی دیوان)
مرتبہ، محمد امین داراب (دیباچہ، علی جوّاد زیدی)
صفحات ۲۵۹ قیمت ۴۵/۷ روپے

(۹) **انتخاب اُردو ادب** (۱۹۴۷ء سے لے کر کشمیر میں تخلیق کئے گئے اُردو ادب کا انتخاب)
مُرتبہ۔ نور شاہ صفحات ۴۶۱ قیمت ۴۵/۱۰ روپے

(۱۰) **نئی حسیّت اور عصری اُردو شاعری**۔ از ڈاکٹر حامدی کاشمیری
دیباچہ ــــ شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات ۳۶۱ قیمت ۱۲/= روپے

(۱۱) **کشمیری زبان اور شاعری** (تین جلدیں)
از عبدالاحد آزاد۔ ترتیب، محمد یوسف ٹینگ

جلد اوّل	صفحات ۲۱۸	قیمت ۵/- روپے
جلد دوم	صفحات ۴۸۹	قیمت ۱۰/- روپے
جلد سوم	صفحات ۲۷۸	قیمت ۵/۷۵ روپے

اکادمی کی جملہ مطبوعات، خوشنما کتابت گیٹ اپ اور طباعت کا بہترین نمونہ ہیں
آج ہی اپنی پسند کی مطبوعات ہم سے طلب کیجئے۔
ملنے کا پتا:۔ انچارج پبلیکیشنز کم سیلز
جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز، شہید گنج، سرینگر (کشمیر)

زرعی پیداوار کا نیا ریکارڈ

● بھارت غذائی پیداوار کے لحاظ سے خودکفیل ہو گیا ہے۔ جون 1976ء سے اناج بالکل درآمد نہیں کیا گیا۔

● اناج کی ۱۱ کروڑ 80 لاکھ ٹن پیداوار کا ایک نیا ریکارڈ قائم ہوا ہے

● مُلک میں اِس وقت ایک کروڑ 80 لاکھ ٹن اناج اسٹاک میں ہے۔ پہلے اتنا اسٹاک کبھی نہیں ہوا۔

● 77–1976ء میں خام پٹ سن اور میستا کی پیداوار 65 لاکھ گانٹھوں کی پیداوار کے نشانے سے زیادہ ہونے کی توقع ہے۔ پچھلے سال اِس کی پیداوار 58 لاکھ ۵۰ ہزار گانٹھیں ہوئی تھیں۔

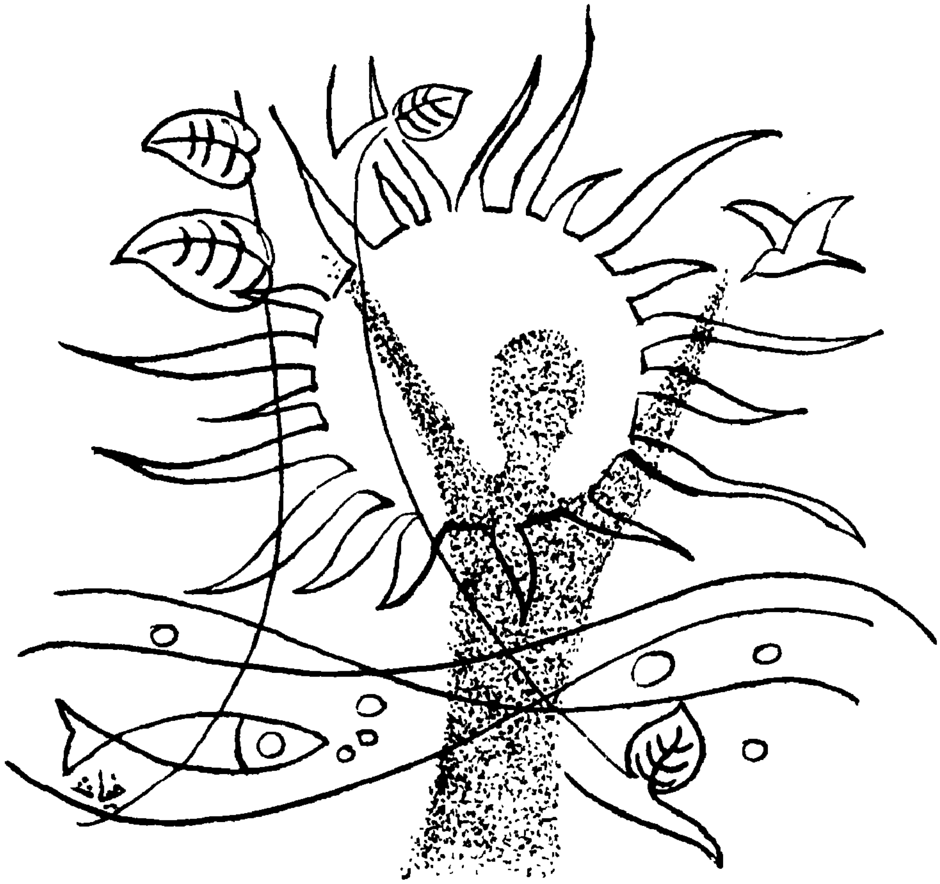
بھرپور فصل، اناج کی اطمینان بخش وصولی اور کافی مقدار میں اناج کے نئے اسٹاک کی بدولت ہماری معیشت میں مزید بھاری توسیع کے روشن امکانات پیدا ہو گئے ہیں

davp 76/883

شاہد بجلی


اسٹیٹ بینک کی تعلیمی قرضی اسکیم:
ان ضرورتمند اور ذہین طالب علموں کے لیے سنہرا موقع جو تعلیم حاصل کرنے کے تمنائی تو ہیں ... لیکن ذرائع نہیں رکھتے۔
کھل جا سم سم
اسٹیٹ بینک

SBI 174 UR



ہم عصر اُردو نظم

سردار جعفری
وامق جونپوری

خلیل الرحمٰن اعظمی
ڈاکٹر وحید اختر
نازش پرتاپگڈھی
حرمت الاکرام
بلراج کومل
شہریار
قاضی سلیم
مخمور سعیدی
زاہدہ زیدی
عزیز قیسی
ندا فاضلی
پریتم وار برٹنی
ساجدہ زیدی
کمار پاشی
بشر نواز
شفیق فاطمہ شعریٰ
کرشن موہن
صادق
نصر قریشی
تنہا تماپوری
ظہیر غازی پوری
اختر بستوی
مہدی پرتابگڑھی

○

ڈاکٹر وحید اختر
ڈاکٹر عنوان چشتی
ڈاکٹر حامدی کاشمیری

○

ڈاکٹر وحید اختر
شعبۂ فلسفہ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

معاصر اُردو نظم - چند مسائل

گذشتہ چند برسوں سے جدید اُردو نظم کی بلوغت کا بار بار اعلان کیا جاتا رہا ہے۔ اگر جدید اُردو نظم سے مراد ہماری شاعری کی وہ صنف ہے جس کا آغاز حالی اور اقبال سے ہوا، اور جو ترقی پسندی و حلقۂ اربابِ ذوق کے تجربوں سے گذرتی ہوئی آزادی کے بعد کی نئی نسل کو ملی تو بات صد فی صد صحیح ہے۔ لیکن اگر جدید نظم سے زبان اور ہیئت کے وہ انتہا پسندانہ تجربات مُراد ہیں جنھیں جدید تر نسل کے کچھ شعرا نے محض اپنی انفرادیت کے اظہار کے لئے اپنایا ہے تو اس دعوے کی صداقت بغیر تنقیدی تجزیے کے مُشتبہ رہے گی۔

ہماری شاعری کی تمام ہیئتیں، بجز غزل کے، عموماً طور پر نظم کہی جاتی رہی ہیں۔ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، ہجو، واسوخت کے ساتھ مسدّس، مخمس، مربع، مثلّث، ترجیع بند، قطعات، مستزاد اور ان پابندیوں سے آزاد شاعری کے تمام اسالیب کو نظم ہی کہا گیا۔ نظم گو کو ناظم کہا گیا اور ناظم کو شاعر سے کم تر سمجھا جاتا رہا۔ انگریزی میں نظم کی مترادف اصطلاح VERSE ہے اور ناظم کا ترجمہ VERSIFIRE ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ غزل کے بڑے شعرا نے نظم کی اصناف میں بھی کمالِ فن دکھایا، لیکن قصیدہ، مثنوی، ہجو وغیرہ کو بڑی حد تک حقیقی شاعری کے بجائے مظاہرۂ قدرتِ کلام ہی سمجھا جاتا رہا۔ شاعری کا معیار اور کسوٹی بڑی حد تک غزل ہی رہی۔ اور آج بھی شعریت کی مبہم اصطلاح سے عموماً تغزل، یعنی اعلیٰ کی تاثراتی کیفیت، ہی مراد ہے۔ یہی سبب ہے کہ فانی، یگانہ اور جگر جیسے کرتہ غزل گو اقبال و جوش کو ناظم ہی کہتے رہے، اور شاعری کی عدالت میں ان کی مسَل کو داخلِ دفتر سمجھ کر خود کو بہلاتے رہے۔ شاعری کی وسیع تر اصطلاح غزل اور نظم کی متنوع اصناف کا احاطہ کرلیتی ہے لیکن شعریت کے لئے ہمارے یہاں ناقدین غزل ہی کو سند لاتے ہیں۔ آج بھی جبکہ نظم کے معنی و مفہوم بدل چکے ہیں، اور اسے اعتبار بھی حاصل ہو چکا ہے، ناقدینِ شاعری بھی

شعر غزل کی اصطلاحات اور تغزل زدہ شعریت کے پیمانوں ہی سے شاعری کے تاثر اور معنویت کو جانچتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اب تک ہمارے یہاں نظم کی تنقید آزادانہ طور پر ترقی نہیں کرسکی ہے۔ شاعری کے جدید ترین نقّاد، مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی تک، محاسن و معائبِ سخن پہ قدیم غزل ہی کے حوالے سے کام کر رہے ہیں۔ نئی نسل کو یہ دعوٰے ہے کہ اس نے روایت سے منقطع ہو کر شاعری کرنے اور شعر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے، لیکن جب ہم نظیر کی نظموں اور انیس کے مراثی پر جدید شعرا اور نقّادوں کی رائیں دیکھتے، اور انتہا پسندانہ صورتوں میں ان تخلیقات کے شعر ہونے میں بھی شک و شبہ کی کیفیت پاتے ہیں تو انقطاع و انحراف کے دعاوی اپنی آپ تردید کرتے نظر آتے ہیں۔ اگر نظم کی جدید تنقید نظیر و انیس کو ہضم نہیں کرسکتی، حالی اور اقبال کی نظمیت یعنی تغزل کے معیار سے بغاوت کو قبول نہیں کرسکتی تو پھر اسے فلسفہ و تنقید کی ان اصطلاحات کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے۔ جو جدید ہونے کے باوجود غزل کی داخلیت و موضوعیت اور رومانی رویّے پر اصرار، انکارِ خارجیت، انا، خطابیت، اور بیانیہ شاعری کو غیر شاعری ماننے کی بنا پر تغزل کی پرانی شراب کو محض نئے لفظوں میں ڈھلنے ہی سے عبارت ہیں۔ ایک جدید نقاد نے شاعری آزاد شاعری اور بیانیہ شاعری سے بحث کرتے ہوئے آزاد شاعری کو حقیقی شاعری مانا، مگر بیانیہ شاعری کے شاعری ہونے سے انکار کیا (ڈاکٹر گوپی چند نارنگ) بیانیہ شاعری سے یہ اغماض و تعصّب خود اس بات کا غمّاز ہے کہ علامتی اظہار اور تجربۂ ذات کی اصطلاحوں میں ہم آج بھی غزل ہی کو معیارِ شعریت تسلیم کرتے ہیں۔ اگر شاعری کو محض رمزیہ اظہار مانا جائے تو پھر نہ صرف یہ کہ ماضی کے تمام رزمیہ نگار اور مثنوی گو شاعری کے معیار سے گر جاتے ہیں، بلکہ اُردو کے عظیم ترین نظم گو اقبال کو

بھی یگانہ کے لفظوں میں محض "ناظم" کہہ کر نظم ہی کے شعر ہونے سے انکار کرنا پڑے گا۔ یہ تو اس نقطۂ نظر کا بدیہی منطقی نتیجہ ہے۔ ایک اور منطقی استنباط یہ بھی ہوتا ہے کہ آزاد نظم، یا وہ چیز جسے آج کل نثری نظم کے نام سے فروغ ملا ہے، وہ بھی شاعری کے دائرے سے خارج ہو جائے گی۔ صرف رمزیہ اظہار والی آزاد نظم کو ہی سچی شاعری ماننا ایک طرف غزل کا انکار ہے، دوسری طرف خود آزاد نظم کے بڑے حصے کی تغلیط ہے۔ ان بحثوں کی طرف اشارے کرنے سے مقصود یہ ہے کہ اب تک جدید اُردو تنقید نے بھی نظم کے افہام و تفہیم کا حق ادا نہیں کیا ہے۔

نظم کی تنقید کا مسئلہ اس لیے اہم ہے کہ آزادی کے بعد سے نظم کا فروغ (ارتقا یا انحطاط دونوں سمتوں میں) جدید تنقید کا تابع رہا ہے۔ جدید تنقید اور جدید نظم توام ہیں، کیونکہ اب تک تنقید کے اصول و نظریات اور ان کا اطلاق و انطباق شاعری پر ہی ہوتا ہے۔ نثر، ناول، افسانے اور ڈرامے کی تنقید صحیح معنوں میں اب تک معرضِ وجود ہی میں نہیں آئی۔ نثر بھی اب تک ہمارے یہاں تنقیدی نثر ہی ہے، علمی نثر نہیں بنی۔ افسانے کا دقیع ذخیرہ اور معدودے چند ناول بھی ہماری تنقید کی توجہ کم ہی منعطف کر سکے ہیں۔ ڈراما تو حقیقی مفہوم میں اُردو میں ہے ہی نہیں لہٰذا اُس کی تنقید کا سوال معدوم کے اثبات کے مترادف ہوگا۔ لے دے کے ہماری تنقید شاعری ہی کی تنقید ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شاید آج تک ہمارے یہاں دقیع ترین سرمایہ شاعری ہی کا ہے، قدیم بھی اور جدید بھی۔ ہمارے غزل زدہ مزاج نے نثر اور اُس کے مختلف النوع امکانات کو ابھی برتنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ تنقیدِ شعر بھی غزل گزیدہ، فرسودہ اصطلاحات سے کم ہی آگے بڑھی ہے۔ پرانے اسکول کے نقاد آج بھی فصاحت و بلاغت، سلاست و روانی، روزمرّہ، محاورہ، بندش تراکیب کی چستی، تشبیہ، استعارے، محاکات کے روایتی پیمانوں کو اُن کی نئی تعبیر کے بغیر چھلکاتے رہتے ہیں۔ سو سال قبل جو لفظ فصیح تھا، جو طرزِ اظہار سلیس تھا اب وہ سماجی تبدیلیوں اور لسانی ارتقا کے عمل میں ویسا نہیں رہا۔ متروکات اور غرابت کے معنی بھی اب بدل گئے ہیں۔ اسی طرح ترقی پسندی و حلقۂ اربابِ ذوق کے مناظروں میں استعمال ہونے والی اصطلاحیں، داخلیت، خارجیت، رمزیت، اشاریت، خطابیت، علامیت سب نئے سیاق و سباق میں اگر بے معنی نہیں ہو گئیں تو کم از کم دور از کار اور شعری تنقید کے لیے بے محل ضرور ہو چکی ہیں۔ کشادہ ناوابستہ ذہن کے دعوے دار ہوں یا نظریاتی وابستگی

شاعرِ بھی

کے علمبردار، دونوں ہی اصطلاحات کے اسیر ہیں۔ ماورائے اصطلاح جو بات اصل تحقی ہے اُس تک پہونچنے کے لیے خود شعری ذوق کی جو تربیت ضروری ہے وہ اب بھی دنیائے تنقید میں مفقود ہے۔ نظم، آزاد نظم نثری نظم (؟) کے دوسرے نام روایت پرستی، ترقی پسندی اور جدیدیت نہیں۔ نہ ان میں سے کوئی طرزِ اظہار کسی مخصوص طرزِ فکر و احساس سے مختص ہے۔ مقصد اور مقصدیت بھی نئے تقاضوں کی روشنی میں شجرِ ممنوعہ نہیں تو جمالیاتیت اور کربِ ذات بھی شجرِ گناہ نہیں ہیں۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ شاعری میں ان کا اظہار کس طرح ہوا ہے۔ میں لفظیات کی بحث میں بھی پڑنا نہیں چاہتا، اس لیے کہ ہر تخلیقی اظہار اپنی ہیئت کے ساتھ اپنی لفظیات بھی تجربے کے بطن ہی سے لیکر ظہور میں آتا ہے۔ جدید نظم یا عمومی طور پر جدید شعری تنقید یا تو نظریات وابستہ ہے (مقصدیت اور عدم مقصدیت، سماجیت اور بے سماجیت دونوں نظریات بستہ ہیں) یا مخصوص لفظیات کو شناس نامہ بنا کر شاعری اور غیر شاعری کو پہچاننے پر اصرار کرتی ہے یا کسی مخصوص ہیئت کو شاعری کی سچائی اور جھوٹ کا معیار مانتی ہے۔ ان بے سوچی سمجھی آرا، اور وقتی طور پر مقبول میلانات نے معاصر نظم کے ارتقا پر بُرا اثر ڈالا ہے۔

آزادی کے فوری بعد ترقی پسند نظم کے خطابیہ لہجے اور [illegible] انداز کے خلاف نئی نسل کی بغاوت نے دُروں بینی و خود کلامی کا لہجہ اپنایا۔ ان میں سے بیشتر منحرف شعرا ترقی پسندی ہی کے حلقے سے آئے تھے۔ جیسے منیب الرحمٰن، خلیل الرحمٰن اعظمی، فارغ بخاری، باقر مہدی، قاضی سلیم، بلراج کومل، حامد عزیز مدنی، مصطفیٰ زیدی، ابن انشا، وحید اختر، عزیز قیسی، بشر نواز۔ دوسری طرف منیر نیازی، شاد امرتسری، مجید امجد، وزیر آغا، ضیا جالندھری، مختار صدیقی، سلیم الرحمٰن جیلانی کامران تھے جن کی تربیت اربابِ ذوق کے اثر سے ہوئی تھی۔ ایک درمیانی سلسلہ اُن شاعروں کا تھا جن کی حیثیت خیر اوسط کی تھی۔ جیسے ن۔م۔ راشد، اختر الایمان، ندیم قاسمی، شاد عارفی، وجد، جذبی، شور اور ترقی پسند ہوتے ہوئے خود فیض۔ چند برسوں کے اندر اس قافلے میں عمیق حنفی، زبیر رضوی، حمید الماس، محمد علوی، عادل منصوری، زبیر رضوی، شہریار، محمود سعیدی، کمار پاشی، ندا فاضلی، انیس ناگی، افتخار جالب، جعفر طاہر، محمود ایاز، مغنی تبسم، منظر امام، عبدالعزیز خالد، اسد محمد خاں، شاہد ڈار، احمد ہمیش، شاذ تمکنت اور دوسرے بہت

سے پختہ مشق و کم عمر شعرا شامل ہو گئے ۔ یہ چند نام بھی جدید نظم کو نئے انداز سے برتنے کے متنوع تجربوں کی دلالت ہیں ۔ ان کے اسالیب بھی ایک دوسرے سے مختلف تھے، لفظیات بھی، نظریات بھی اور شعری تصورات بھی ۔ فیض نے "دستِ صبا" اور "زنداں نامہ" کے ذریعے قدیم اساتذہ کی بازیافت کے ساتھ نظم کے لہجے میں غزل کی سی کیفیت کو مقبول کیا جس کا اثر اُن کے ہم عمر شعرا پر بھی پڑا ۔ اسی تجربے سے مخدوم بعد میں گزرے اگرچہ انھوں نے فیض کی حدوں کو توڑ کر جدید تر نظم کے اسلوب، علامیت اور زبان کو بھی اپنایا ۔ سردار جعفری کے لہجے میں نمایاں تبدیلی آئی اپنے ہم عمروں میں وہ ترقی پسندی کے دورِ جمود میں بھی لکھنے والے واحد شاعر تھے ۔ اس کی ایک اور مثال پرویز شاہدی ہیں ۔ بہت بعد میں کیفی اعظمی کے یہاں بھی جدید نظم کا انداز نمایاں ہوا ۔ جدید شعرا نئے لہجے کو ترقی پسندی سے انحراف کہتے ہیں، جو صحیح ہے، ترقی پسند اسے اپنی روایت کی توسیع کا نام دیتے ہیں، یہ بھی صحیح ہے ہیئت، لہجے اور موضوع کو برتنے کے تجربوں کی حد تک اربابِ ذوق اور ترقی پسندوں میں اشتراک رہا ہے، آزاد نظم کے فروغ میں بھی دونوں ہی کا حصہ ہے ۔ اختلاف موضوع کے انتخاب اور نظریاتی عقاید میں رہا، جس کا اثر آزاد نظم کے ارتقا پر اس طرح پڑا کہ اربابِ ذوق کی نظم داخلیت و رمزیت کی طرف مایل رہی، اور ترقی پسند نظم بیان و خطابت کی طرف ۔ یہ دونوں امکانات کھنگالے جاتے تھے خواہ کسی نے کسی بھی سمت میں کام کیا ہو ۔ جدید نظم کو یہ تمام تجربات، ہیئت، علائم، اشارات اور لفظیات کے سرمایے کے ساتھ، ورثے میں ملے ۔ ایک طرف میراجی تھے، دوسری طرف سردار جعفری، دونوں بعد المشرقین ہے ۔ مگر نظم کے ارتقا میں کسی ایک کا انکار بھی تنقیدی ناانصافی ہے ۔ یہ سوال الگ ہے کہ مجموعی طور پر میراجی کو بڑا شاعر مانا جا سکتا ہے یا نہیں ۔ میرا جواب نفی میں ہوگا لیکن اس سے اُن کی تاریخی اہمیت اور نظم کی تشکیل میں اُن کے کارنامے کی اہمیت ختم نہیں ہوتی ۔ ن ۔ م راشد کی شاعری میں آزادی کے بعد نمایاں ارتقا ہوا، وہ ماورا کی جذباتیت سے "ایران میں اجنبی" کی بلوغت اور "لا = انسان" کی آفاقیت تک انہی برسوں میں پہونچے ۔ اُن کے تخلیقی سفر نے بھی مختلف منزلوں پر جدید نظم کی تشکیل پر گہرا اثر ڈالا ۔ ایک پہلو سے دیکھا جائے تو راشد، سردار، فیض، اور مخدوم نے بھی انحراف کا سفر کیا ہے ۔ دوسرے پہلو سے دیکھا جائے تو جدید سے جدید تر شعرا تک سب ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۰ء تک کے تجربات نظم کی توسیع کرتے آئے ہیں ۔ اربابِ ذوق اور ترقی پسندی کے بغیر جدید شاعری بھی

نظم اتنی جلدی دعوائے بلوغیت نہیں کر سکتی تھی ۔ اس توسیع میں انحراف کے مرحلے آنے ناگزیر تھے ۔ اور شاید انقطاع کی بات بھی اسی لئے کی گئی کہ کچھ نظم نگاروں اور ناقدوں کو یہ احساس ہوا کہ اب نظم کی روایت توسیع کے علاوہ بھی کچھ چاہتی ہے، اسی کا اظہار نثری نظم، (؟) کی صورت میں بھی ہوا اور لسانی حرمتوں کی شکست کے نام پر لفظ و بیان کے اُصولوں کی شکست اور مروجہ زبان سے بغاوت کی شکل میں بھی ۔ یہ مرحلے تو بعد میں آئے، اس سے پہلے تمام تر کوششیں نظم کے دامن کو وسیع تر کرنے ہی میں صرف ہوئی ہیں ۔ عبدالعزیز خالد، جعفر طاہر اور ابنِ انشا کی طویل نظمیں، بعد کے دور میں عمیق حنفی اور وحید اختر کی طویل نظمیں مختلف جہتوں میں نظم کے دامن کو وسیع کرتی ہیں ۔ خالد اور طاہر کے یہاں بیان کا عنصر غالب ہے تو عمیق کے یہاں بیان کے ساتھ علایم اور شعری پیکروں کو نئی معنویت دینے کا عمل ملتا ہے ۔ کمار پاشی نے بھی طویل نظمیں لکھی ہیں، اُن کے یہاں لفظیات کی تبدیلی کے ساتھ اساطیری طرزِ بیان کے شعری اظہار کا تجربہ ملتا ہے ۔ طویل نظم کے ان تجربوں سے قبل سردار جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" اور "ایشیا جاگ اٹھا" آ چکی تھیں ۔ جعفر طاہر اور عبدالعزیز خالد کی بیانیہ شاعری کی بلند آہنگی اور پرانی ہیئتوں کی پابندی میں موہوم سی، مگر سردار جعفری کی طویل نظموں کے لہجے کی پرچھائیاں نظر آ سکتی ہیں ۔ بعد میں لکھی جانے والی طویل نظموں کا روحانی سلسلہ فارسی یا اردو کی روایت سے کم اور مغربی رزمیوں اور جدید طویل نظموں سے زیادہ قریب کا ہے ۔

جس طرح غزل میں میر، سودا، مصحفی اور کبھی کبھی جرأت، ناسخ اور شاہ نصیر کے لہجے کا تتبع ہوا، اُسی طرح نظم میں ہجو (خلیل الرحمٰن اعظمی، واسوخت مخدوم اور فیض) مسدس خصوصًا مرثیہ (وحید اختر) اور دوسری ہیئتیں جیسے قصیدہ اور مثنوی (جعفر طاہر، اور عبدالعزیز خالد) زندہ کی گئیں ۔ کچھ جدید شعرا اور ناقدین ان قدیم اصناف کے احیا اور استعمال کو قدامت و روایت زدگی سمجھتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ انسانی تجربے کی بھٹی میں پگھل کر قدیم اصناف و اسالیب بھی نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی ظاہری شکل بدل جاتی ہے، اور کبھی ظاہری شکل قایم رہتے ہوئے بھی باطنی دنیا منقلب ہو جاتی ہے ۔ میں ان تجربوں کے نہ صرف حق میں ہوں، بلکہ یہ بھی سمجھتا ہوں کہ معاصر اُردو نظم کے ایسے تجربوں کو بھی انحراف و انقطاع کے تجربوں کے ساتھ، جاری رہنا چاہیئے کیوں کہ اب تک ہم نے نظم کے امکانات کو مکمل طور پر سمجھا

نہیں۔ قدیم اصناف کا احیا بھی نئے امکانات کی نشان دہی کر سکتا ہے۔

طویل نظموں کے ساتھ طویل مختصر نظموں کا سلسلہ جاری رہا۔ یہاں بھی لہجوں اور اسالیب، طرزِ فکر اور اندازِ بیان کا تنوّع بڑھا۔ ترقی پسند نظم میں اتنا تنوّع نہیں تھا۔ اربابِ ذوق کی شاعری یوسف ظفر اور قیوم نظر کی تربیت کا شکار ہوتی جا رہی تھی۔ جدید نظم گویوں نے نظریے کی پابندی کے ساتھ، داخلیت، خارجیت، رجائیت، یاسیت، مقصدیت و بے مقصدیت، رمزیت و خطابت کی بے معنی قیدوں کو بھی اٹھا دیا۔ ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک کے دور میں اختلافِ لہجہ و نظر کے باوجود خود کلامی کا رومانی، موضوعی انداز غالب رہا۔ اس دور میں دو سینیر شعرا اختر الایمان اور مجید امجد کو زیادہ اہمیت ملی۔ ان کی دریافت اور اہمیت کو منوانے کا کام جدید نقادوں ہی نے کیا ہے۔ فیض کا اثر بھی نمایاں رہا۔ ترقی پسندوں میں جوش کی جگہ فیض نے لے لی، یہ تبدیلی بھی صحت مند تھی، مگر جوش کی طرح فیض کے اپنے حدود تھے اور ہیں، اُن کی آواز، لفظیات اور لہجے کی تقلید نے کئی اچھے شاعروں کے امکانات کو کھُلا اور انفرادیت کو پوری طرح نمایاں نہیں ہونے دیا (جیسے مصطفےٰ زیدی اور شاذ تمکنت) اس قبیل کے شعرا پر فیض کے ساتھ جوش اور فراق کے لہجہ و لفظیات کا اثر بھی زائل نہیں ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد اس رومانیت کے خلاف نمایاں بغاوت ہوئی اور جدید تر شعرا نے نثری، کھُردرے اور سنسنی خیز اظہار کو اپنایا۔ اسی کے ساتھ مختصر نظم کو فروغ ہوا۔ مختصر نظم کی شاعری قطعہ یا رباعی سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ویسا ہی ایجاز اور ارتکاز چاہتی ہے، اگر احساس کیفیت، جذبے یا شعری پیکر میں ایجاز و ارتکاز نہ ہو تو تجربہ ناکام رہتا ہے۔ اس صنف میں جو کامیاب تجربے ہوئے اُن میں چند ہی نام لئے جا سکتے ہیں (منیر نیازی، شاذ امرتسری، علویؔ اور شہریار) ۱۹۶۰ء کے بعد جدید تر شعرا کی ایک بڑی جماعت نے بھی مختصر نظم کے پیرایۂ اظہار کو اپنایا مگر ان شاعروں کے متعلق کوئی فیصلہ کرنا ابھی قبل از وقت ہوگا۔

۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک صحیح معنی میں نظم نظریات سے وابستہ تھی لیکن جب سے وابستگی پر شعوری زور دیا جانے لگا یہ وابستگی معدوم ہونے لگی اب تک شعرا کھُلے ذہن و دل سے اپنے تجربات کا اظہار کرتے تھے۔ اب نئے تنقیدی فارمولوں اور ادبی تصوّرات نے تنقید کے توسط سے اُن کے ذہن اور قلم پر حدیں باندھنا اور ان کے اظہار کو محصور کرنا شروع کر دیا۔ چند مسائل، کچھ لفظوں، کھُردرے پن، زبان کی شکست غیر سنجیدہ رویّہ، شاعر بھی (ANTI - SOLEMNITY) اور آدابِ فن کا عدم احترام عام ہو گیا۔ اس سے ایک تو نظم کے ارتقا میں رکاوٹ پڑی، دوسرے تقلید کے تحت یکسانیت اور یک رنگی، سپاٹ پن اور کھُردرا پن نظم میں اس طرح در آیا کہ ادبی رسائل کے شعری صفحات بے رنگ سے ہو گئے۔ غیر سنجیدہ شعری رویّے کے شاعرانہ اظہار کی کامیاب ترین مثال ہندوستان میں عادل منصوری ہیں، جن کی غیر سنجیدگی اور شرارت میں بھی شاعری کا جوہر ملتا ہے۔ ان کے علاوہ اس قبیل کے تجربے عموماً ناشاعری سے آگے کچھ نہ بن پائے۔

آزاد نظم کو اُردو میں قبولیتِ عام ترقی پسندوں ہی کی وجہ سے ملی۔ اربابِ ذوق کے تجربے اپنے ابہام کی وجہ سے قبولِ عام کی سند حاصل نہیں کر سکتے تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی اور ان کے بعض ہم عصروں نے ردیف و قافیہ نظم کا آغاز کیا تھا۔ ہمارے یہاں آزاد نظم (FREE VERSE) کو اور معرّیٰ نظم (BLANK VERSE) کو کہا جاتا ہے۔ آزاد نظم بحر کی پابند ہوتی ہے، مگر متعین ارکان کی پابند نہیں۔ اس صنف میں ابتدائی تجربہ شرر کے بعض منظوم ڈراموں میں ملتا ہے۔ ڈرامے کے لئے یہ صنف اس لئے بھی زیادہ مناسب تھی اور ہے کہ ردیف و قافیہ کے ساتھ مکالموں کی فطری روانی اور برجستگی ختم ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم نے ضرورتِ شعری کے لئے بھرتی کے الفاظ سے اور بحر کے معیّنہ ارکان کی قید توڑ کر حشو و زوائد سے نجات دلائی۔ اور ایک حد تک نظم کے نئے تصوّر اور اس کی فنی شرائط کی تکمیل میں مدد کی۔ نظم کا نیا تصوّر مغرب سے مستعار ہے۔ قدیم اصنافِ نظم میں غزل کی طرح بکھراؤ ہوتا تھا اور مضمون ردیف قافیے کے سہارے آگے بڑھتا اور اکثر صورتوں میں بکھر جاتا تھا۔ خیال اور تاثر کی وحدت برقرار رکھنا دشوار ہوتا تھا۔ اس وحدت کی مثال غالب اور میر کے چند قطعات ہی میں ملتی ہے۔ قصیدے میں یہ تاثر بکھر جاتا ہے، ابتدا میں ہماری نظم پر قصیدے کا اثر گہرا رہا ہے، مسدّس یا دوسری ہیئتوں میں جو نظمیں لکھی گئیں ان میں وحدتِ خیال یا جذبے کی نہیں، بلکہ محض ہیئت کی بنا پر نظر آتی ہے۔ نظم خارجی ہیئت کی وحدت کے بجائے داخلی وحدت کا تقاضہ کرتی ہے۔ اقبال اور جوش کی کامیاب ترین نظمیں بھی آج تلخیص اور ایڈیٹنگ کی محتاج نظر آتی ہیں۔ آزاد نظم نے ہیئت کی پابندیوں، بندوں میں مصرعوں کی متعیّن تعداد، اور ردیف و قافیہ سے آزادی دلائی۔ اس صنف کو دو مختلف طریقوں سے برتا گیا۔ ترقی پسند شعرا نے اسے براہِ راست تخاطب

اور بیانیہ شاعری کے لئے برتا۔ ابتدا میں اس کی کامیاب ترین مثال مخدوم کی نظم "اندھیرا" تھی بعد کے دور میں بھی انہوں نے "تحت جگر"۔ "چاند تاروں کا بن" اور ایسی کئی کامیاب نظمیں لکھیں جن میں رمزیت کے باوجود عام اپیل ہے۔ ترقی پسند آزاد نظم میں بیانیہ کے امکانات کو سب سے زیادہ سردار جعفری نے نمایاں کیا۔ اس ہیئت میں "پتھر کی دیوار" کی نظمیں منفرد مقام کے ساتھ آزاد نظم کے ارتقا میں تاریخی اہمیت رکھتی ہیں۔ انہوں نے امیجری کو بھی ٹھوس مرئی پیکروں سے آشنا کیا۔ ان کی بعض نظموں کے لہجے اور فضا کی بعد کے برسوں میں جدید نظم کو بھی تقلید کرتے رہے۔ فیض نے آزادی کے بعد آزاد نظم پر صحیح معنی میں توجہ کی۔ اور اپنے اسلوب کی ایمائیت و رمزیت اور غنائیت کے ساتھ اسے غزل کی کیفیت سے آشنا کیا۔ مخدوم کے یہاں سردار اور فیض دونوں کا رچا ہوا امتزاج ملتا ہے۔ اور اسی کے ساتھ وہ غنائیت بھی ہے جو کہیں کہیں میراجی اور ن۔ م راشد کے یہاں نظر آتی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے بحور کے تجربے کئے تھے اور ہندی شاعری کے مزاج کو اردو نظم سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کا اثر فوری تو مرتب نہیں ہوا لیکن آزاد نظم کے فروغ کے ساتھ میراجی کے یہاں اس کی بازیافت نظر آتی ہے۔ میراجی نے بہت کامیاب گیت بھی لکھے ہیں، میرے نزدیک میراجی بحیثیت شاعر ایک گیت نگار کے روپ میں زیادہ زندہ رہیں گے۔ اُن کے مزاج کی ہندویت ان کی آزاد نظموں میں بھی ملتی ہے۔ اسی لئے ابہام و اشکال کے باوجود اُن کے یہاں موسیقیت ہے۔ انہوں نے اردو شاعری کو نیا اور ہندوستانی آہنگ دیا۔ راشد، آزاد نظم کے کامیاب ترین اور دقیع ترین شاعر ہیں ــــ ماورا، کی رومانیت کی جگہ بعد میں اُن کے یہاں تفکر کی گہرائی ملتی ہے۔ انہوں نے فارسی آمیز لفظیات اور تراکیب کو ایجاز بیان کی خاطر جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال اگر کہیں ملتی ہے تو صرف ڈاکٹر منیب الرحمٰن کے یہاں یا اور بہت بعد میں ساقی فاروقی کی کچھ نظموں میں[1]۔ راشد نے آزاد نظم کو شاعری کے تیسرے اور اہم ترین بعد (DIMENSION) یعنی تفکر کی گہرائی و تہہ داری کے متحمل ہونے کا گر سکھایا ان کی کچھ اپنی مابعد الطبیعیاتی فضا اور فلسفیانہ تصورات سے بوجھل ضرور ہیں۔ لیکن عموماً ان کے یہاں نغمگی ملتی ہے، یہ نغمگی میراجی کی طرح باطنی نہیں، بلکہ ہیئت کا خارجی پیراہن ہے۔ راشد کے یہاں آزاد نظم میں ہم صوت الفاظ، ہم وزن تراکیب، اور قدیم فارسی شاعری کے رچے ہوئے ذوق نے پابند نظموں کی فضا پیدا کی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ حسب ضرورت ردیف اور قافیے کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ جدید نظم آزاد کے ارتقا پر اگر دو گہرے اثرات تلاش کئے جائیں تو ایک راشد کا ہوگا اور دوسرا سردار جعفری کا۔ اس ضمن میں میراجی کا نام بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ تیسرے غالب اثر کی حیثیت رکھتے ہیں کیوں کہ ہندوستان اور پاکستان کے جدید شعرا میں بڑی تعداد ان کو امام فن تسلیم کرتی ہے۔ معاصر آزاد نظم انہیں سینئر شعرا کے تجربات کی زمین پر چلی اور ان کی زائیدہ فضا میں پروان چڑھی ہے۔ ضیا جالندھری، وزیر آغا، قاضی سلیم، بلراج کومل، عمیق حنفی، انیس ناگی افتخار جالب سے لے کر جدید تر شعرا تک اس سفر کی مختلف جہتوں کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ جدید آزاد نظم نے ان اثرات کے انتخاب و آمیزش سے، اور کبھی کبھی ہر اثر کو رد کر کے اپنی الگ دنیا بنانے کی کوشش میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اس سلسلے میں جدید تر شعرا نے جو کامیابی حاصل کی ہے وہ نثری زبان اساطیر کے استعمال، نئے صنعتی معاشرے میں ڈھلی ہوئی لفظیات کے استعمال اور نئے تمثالات و علایم کی تخلیق کا نتیجہ ہے۔ ان نظموں کا امتیازی وصف اُن کا ایجاز اور تاثر کا ارتکاز ہے۔ بیشتر آزاد نظموں کا رُخ اندرون کی طرف ہے لیکن اس صنف میں طویل نظم نگاری کے جو تجربے ہوئے ہیں اُن میں بیانیہ شاعری کے اوصاف بھی ہیں اور رمزیہ شاعری کی رُوح بھی۔ میرے خیال میں جدید عہد کا رزمیہ آزاد نظم ہی میں لکھا جاتا ہے جو اعلیٰ بیانیہ شاعری کے تقاضوں کا ساتھ دیتے ہوئے رمزیہ شاعری کا حق ادا کرنے کی بھی صلاحیت رکھتی ہے۔ میں اپنی طویل رزمیہ نظم "شہر ہوس" میں ایسا ہی تجربہ کر رہا ہوں۔ اب تک اس نظم کے چار ہزار مصرعے ہو چکے ہیں اور اس کے بعض ابواب یا ٹکڑے مختلف رسائل میں شائع بھی ہوئے ہیں۔ آزاد نظم میں ایک اور گنجائش ہے کہ ایک ہی بحر کی پابندی کے ساتھ ارکان کی کمی بیشی سے مختلف آہنگ پیدا کئے جاسکتے ہیں اور جہاں موضوع کا تقاضا ہو

---

[1] میں نے بھی اپنی بیشتر آزاد نظموں میں حسب ضرورت قافیوں کا جھنکار اور ردیفوں کی موسیقیت کا سہارا لیا ہے۔
شاعر۔ بمبئی

قافیہ و ردیف کی پابندی کرتے ہوئے پابند نظم کو بھی اسی بحر میں استعمال کیا جاسکتا ہے ۔ اس سے ایک ہی بحر کے استعمال سے پیدا ہونے والی یکسانیت کے آہنگ کو بھی توڑا اور بدلا جاسکتا ہے ۔ میں "شہر ہوس" میں یہ تجربہ بھی کر رہا ہوں ۔ طویل نظم میں دوسری نوعیت کا تجربہ عمیق حنفی نے سندباد اور دوسری نظموں میں کیا ہے ۔ انہوں نے مختلف بحور و اوزان کا استعمال بھی کیا ہے اور آزاد کے ساتھ پابند اصناف کو بھی برتا ہے ۔ انہوں نے صلصلۃ الجرس میں رباعیات تک سے کام لیا ہے ۔ ان تجربوں سے اردو شاعری کے سامنے نئے افق ابھر رہے ہیں ۔ اس سے قبل عبدالعزیز خالد اور جعفر طاہر کی طویل نظمیں بیشتر پابند اصناف میں لکھی گئی تھیں ۔ آزاد نظم کے ساتھ قدیم نظم کی ہیئتیں بھی برتی جاسکتی ہیں جس کی مثالیں سعیدہ کشور اور خالد کی نظمیں ہیں ۔

ترقی پسندی کے عہد میں نظم کے جس FORM کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی وہ چار چار مصرعوں کی قطعہ بند نظمیں تھیں ۔ ۱۹۵۰ء کے بعد اختر الایمان اور جاں نثار اختر (خاک دل) کے اثر سے نئے شعرا نے بے ہیئت ہیئت (FORM LESS FORM) کو زیادہ برتا ۔ اس ہیئت میں بندوں کے مصرعوں کی تعداد معین نہیں ہوتی ، نہ ہی قافیہ ردیف سے آزادی یا ان کا التزام ضروری ہوتا ہے ۔ اختر الایمان کی اکثر نظمیں اسی انداز میں ہیں ۔ جدید نظم گویوں میں مصطفےٰ زیدی اور شاذ تمکنت کی اکثر نظمیں اسی ہیئت میں ہیں ۔ جدید نظم گویوں نے عموماً آزاد نظم ہی کو اپنایا ، اس ہیئت کی شاعری میں مقبول و معتبر بنانے کا سہرا بڑی حد تک نئی نسل ہی کے سر ہے ۔ لیکن اب ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جدید آزاد نظموں میں نثریت اس قدر بڑھتی جارہی ہے کہ اس کے ازالے کے لئے م۔ ر۔ راشد کے انداز کو اختیار کرنا ، اور کہیں کہیں ردیف قافیے کو برتنا بہتر ہوگا ۔ آزاد نظم کی ہمہ گیر قبولیت کی بنا پر ہی کچھ ناقدین نے جدیدیت کی وکالت میں آزاد نظم ہی کو سچی شاعری سمجھ لیا ہے ۔ اسی کے ساتھ بالواسطہ رمزی اظہار کو اس لئے آزاد نظم کا مخصوص مزاج سمجھ لیا گیا کہ گذشتہ چند برسوں میں آزاد نظم پر اسی مزاج کا غلبہ رہا ہے ۔ لیکن اس طرح کے کلیات بنانا اور ان کو تنقید نظم میں برتنا نہ تو جدید نظم کے لئے مفید ہے نہ آزاد نظم کے ساتھ انصاف ۔ جدید نظم دوسری ہیئتوں میں بھی لکھی جارہی ہے اور لکھی جاسکتی ہے ۔ آزاد نظم محض رمزیہ اظہار کی ہیئت نہیں بلکہ بیانیہ شاعری کے شاعر بھی

امکانات کا شاید زیادہ دیر اور دور تک ساتھ دے سکتا ہے ۔

گذشتہ چند برسوں میں ایک اور صنف معرض ظہور میں آئی ہے جسے عموماً نثری نظم کہا جاتا ہے ۔ وزیر آغا ، جنہوں نے خود اس صنف میں تجربے کیے ہیں ، اس صنف کو نثر لطیف کہنے پر مُصر ہیں ۔ یہ صنف اتنی نئی اور انوکھی نہیں جیسی سمجھی جاتی ہے ۔ رومانی دور کے نثر نگاروں نے شعری اسلوب میں مختصر نثر پارے کثرت سے لکھے ہیں جسے ادب لطیف ، کہا جاتا تھا ۔ فلک پیما ، خلیقی دہلوی ، اختر شیرانی ، میاں بشیر احمد اور دوسرے بہت سے شعری مزاج رکھنے والے نثر نگاروں نے برسوں اس صنعت میں طبع آزمائی کی ۔ ان پر میر ناصر علی دہلوی اور سجاد انصاری کے ساتھ نیاز فتح پوری کے "عرض نغمہ" (گیتانجلی کا ترجمہ) کا گہرا اثر تھا ۔ یہ تخلیقات عموماً رومانی ہوتی تھیں ، اسلوب کے لحاظ سے بھی اور مواد کے اعتبار سے بھی ۔ ۱۹۳۶ء کے بعد سجاد ظہیر نے "پگھلا نیلم" کے عنوان سے جو مجموعہ شائع کیا اُسے انہوں نے نثری نظموں کا ہی مجموعہ کہا تھا ۔ "پگھلا نیلم" کو عام مقبولیت نہیں ملی ۔ لیکن چند برس بعض جدید شاعروں نے اس نثری اسلوب کو اختیار کر لیا ۔ لطیفہ یہ ہے کہ ترقی پسندوں کی ضد میں کوئی اب سجاد ظہیر کے تجربے کا حوالہ ہی نہیں دیتا ۔ یہ کہنا کہ وہ تجربے ناکام تھے اس لئے ان کا حوالہ غیر ضروری ہے ، صحیح نہیں کیوں کہ اب تک شاعروں اور غیر شاعروں نے نثر کے نثری اسلوب میں جو تجربے کئے ہیں اُن میں سے کوئی بھی اتنا کامیاب اور وقیع نہیں کہ اس تجربے کو اعتبار کی سند دلا سکے ۔ شاعروں میں افتخار جالب ، احمد ہمیش ، اعجاز احمد ، شہریار ، ساقی فاروقی ، بلراج کومل اور بعض جدید تر شعرا نے کبھی کبھی اس اسلوب کو برتا ہے ، لیکن اس صنف میں بیشتر طبع آزمائی وہ حضرات کر رہے ہیں جو اپنی ناموزونیِ طبع کی تلافی کے لیئے کوئی سہل راستہ ڈھونڈ رہے تھے ، مجھے اب تک اس دعوے میں شک ہے کہ نثری نظم کا مخصوص آہنگ ہوتا ہے ، ممکن ہے کہنے والے کے ذہن میں یا تجربے میں آہنگ کی چاپ سنائی دیتی ہو لیکن جب تک یہ آہنگ لفظوں کے دروبست اور سطروں کی ترتیب و شکست سے خود نمایاں نہ ہو ، آہنگ کی بات خالی خولی دعوے نظر آتی رہے گی ۔ اس اسلوب کے اکثر تجربوں کے مطالعے سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ لکھنے والوں کا عجز بیان اور سہل نگاری

ہے۔ زبان، لفظ اور شعری آہنگ پر ریاض سے گریز کا یہ آسان راستہ ہے۔ یوں بھی ہماری زبان میں شاعروں کی کثرت ہے۔ اِس صنف نے اس تعداد کو اور بڑھا دیا ہے اور وہ دن دور نہیں جب ہر لکھنے والا، خواہ وہ کتنا ہی ناموزوں طبع اور غیر شاعر کیوں نہ ہو، اِس کے سہارے شاعر بن جائے گا۔ اگر محض قافیہ پیمائی اور تُک بندی شاعری نہیں تو بے تکی نثر اور ناموزونیِ طبع کا عجز کس طرح شاعری بن سکتا ہے؟ اس صنف میں کچھ ایسی چیزیں سامنے آئی ہیں جو بڑی حد تک شاعری کے تقاضوں پورا کرتی ہیں، لیکن اُنہیں بھی تخلیقی اظہار ماننے کے باوجود شاعری تسلیم کرنا دشوار ہے۔ بُنیادی بحث یہ ہے کہ اِس صنف کو تخلیقی اظہار کا ایک اسلوب مان لیا جائے تب بھی اِسے کوئی اور نام دینا ہوگا۔ "نثری" کی اضافت نظم کے ساتھ متناقض معلوم ہوتی ہے۔ نظم کا لفظ بذاتِ خود پابندی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شعر یا شاعری اِس سے وسیع تر لفظ ہے۔ بعض قدما نے بھی شاعری کیلئے موزونیت کو لازمی شرط نہیں مانا، — لیکن نظم کے لئے موزونیت ہمیشہ شرطِ اوّل رہی ہے۔ اِس لحاظ سے میں وزیر آغا کی اصطلاح "نثرِ لطیف" کو بہتر سمجھتا ہوں۔ اسے 'شعرِ منثور' بھی کہا جا سکتا ہے اور شعری نثر بھی۔ اب تک جتنے تجربے ہوئے ہیں ان میں نثریت زیادہ ہے، کہیں کہیں تمثالات اور شعری پیکر بھی خلّاقانہ انداز میں برتے گئے ہیں، مگر یہ سمجھنا کہ تمثالات اور شعری پیکر شاعری سے مخصوص ہیں صحیح نہیں۔ اچھی تخلیقی نثر میں بھی تمثالات و علایم کا استعمال اور رمزیت و اشاریت ملتی ہے۔ نثری شاعری کے اکثر تجربات اچھی نثر کے معیار پر بھی پورے نہیں اُترتے۔ اِن میں نثر کی خوبیاں تو معدوم ہیں لیکن معاصر خراب شاعری کے تمام معایب مِل جاتے ہیں، عجزِ بیان، لفظ کا غیر تخلیقی استعمال، زبان سے ناواقفیت، آہنگ سے دُوری، ابہام، اشکال اور اِس سے بھی زیادہ چٹکلے بازی کا رجحان۔ جدیدیت کا جدید ترین ذریعۂ اظہار کہے جانے کے باوجود نثری شاعری جدیدیت کی داخلیت سے عاری ہے اور اِس میں سطحی قسم سماجیت اور مریضانہ سیاست کی نعرہ بازی غالب ہے۔ ایک طرف تو ہمارے بعض اچھے افسانہ نگاروں بلراج مین را اور سریندر پرکاش نے کہانی کو نظم کا انداز دینے کی کوشش کی ہے، دوسری طرف نثری شاعری کرنے والوں نے نظم میں کہانی کی تکنیک برتی ہے۔ پہلی کوشش کامیاب ہے، مگر دوسری کوشش اِس لئے ناکام ہے کہ نظم کہانی نہیں بن پائی، لطیفہ ہوگئی۔ اِن تمام خامیوں اور ناکامیوں کے باوجود شاعر بمبئی

اِس نئے تخلیقی اظہار کو یک سر رد کر دینا مناسب نہیں، اِس کا نام ضرور بدلنا ہوگا۔ اِس صنف کو ابھی ایسے کسی خلّاق ذہن کا انتظار ہے جو اسے ادب میں اعتبار کی سند دِلا سکے۔ جن جانے پہچانے شاعروں نے اس صنف کو اپنایا ہے، وہ بھی اب تک وقتی تحریک اور تجربہ برائے تجربہ کے شوق کے علاوہ اس تجربے کے لئے کوئی تخلیقی جواز پیش نہیں کر سکتے۔ ہر فن کچھ آداب کی پابندی کا متقاضی ہوتا ہے۔ اگر شاعری کو تقاضائے فن اور آدابِ تخلیق سے یکسر آزاد کر دیا جائے تو پھر وہ شاعری نہیں رہتی۔ افسوس یہ ہے کہ شاعری کی اِس موت سے اچھی تخلیقی نثر بھی جنم نہیں لے سکتی۔ اگر مروّجہ علمِ عروض از کار رفتہ ہو چکا ہے تو صوتیات اور اسلوبیات (STYLISTICS) کے جدید اُصولوں کی بنیاد پر نئے علمِ عروض، نئے علمِ معانی و بیان اور نئی شعریات کی تشکیل کی ضرورت ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ کام میں نہیں کر سکتا۔ لیکن جدید تجربوں کے پُر جوش ہم نواؤں میں مغنی تبسّم، شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر نارنگ یہ کام بخوبی کر سکتے ہیں۔ اِس کے بغیر نثری شاعری کسی مضبوط فنّی بنیاد پر کھڑی نہ ہو سکے گی اور اسے تیس³⁰ پینتیس³⁵ سال قبل رد کی ہوئی ادبِ لطیف کی ایک نئی شکل ہی کہا جائے گا۔ اگر نثری شاعری میں واقعی مستقبل کا وسیلۂ اظہار بننے کی صلاحیت ہے تو ضرورت اس کی ہے کہ اِس صنف کو زبان و فن سے لاعلمی اور عجزِ بیان کی پناہ گاہ بنانے کی بجائے زبان کے داخلی آہنگ، الفاظ کی اپنی صوتی کیفیات اور اُن کی خلّاقانہ ترتیب کا آلۂ کار بنایا جائے۔ یہ مسئلہ قدامت پسندی و جدت کا نہیں نئی شعریات کا مسئلہ ہے۔ نہ تو اِس کو سب رد کرنے والے روایت بستہ ہیں اور نہ سب قبول کرنے اور برتنے والے ہی صحیح معنی میں جدّت و جدیدیت کے ہم نوا ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے کہ عہدِ جدید کی پیچیدگیاں نفسیاتی اور احساسی عمل پُرانی ہیئتوں کو توڑ کر ایک نئے وسیلۂ اظہار کا متقاضی ہے تو کیا اس کے یہ معنی ہیں کہ اب تک پابند اور آزاد نظم میں جو کچھ لکھا جاتا رہا وہ جدید نہیں ہے؟ کون سا ایسا پیچیدہ تجربہ ہے جسے شاعرانہ قدرت آدابِ فن و زبان کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادا نہیں کر سکتی؟ اس کے دو² معنی ہو سکتے ہیں ایک تو یہ کہ مروّجہ اصنافِ نظم کے تمام شاعر جدید تجربے سے آشنا نہیں، دوسرے یہ کہ نثری شاعری کو اپنانے والے اپنی زبان کے مزاج کو سمجھنے اور فن پر ریاض کرنے کے اہل نہیں۔ پہلی بات یقیناً ناقابلِ قبول ہے۔ دوسری بات

پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ وہ جدیدئین جو تخلیقی تجربہ و اظہار کو وحدت مانتے اور مواد و ہیئت کو نامیاتی کُل کہنے پر اصرار کرتے ہیں کہیں ہیئت سے اس نئے تجربے کے ذریعے تخلیقی تجربۂ اظہار کی وحدت کا انکار کر کے خود اپنی تردید تو نہیں کر رہے ہیں؟ ان سوالات پر بحث کی بہت گنجائش ہے۔ مختصراً میں اتنا عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ قدیم کی روایت گزیدہ وکالت ہو یا جدید کی اندھی تقلید، دونوں بستہ ذہنی کی نشان دہی کرتی ہیں جس طرح غزل ہر دور میں زندہ رہی، اور سو سو کر بیدار ہوتی ہے اسی طرح ہماری زبان اور تخلیقی ذہن سے ہم آہنگ مروجہ اصنافِ نظم کسی بھی نئے تجربے کی زبردست یلغار کے باوجود زندہ رہیں گی۔ کیونکہ اصنافِ فن جدید یا قدیم نہیں ہوتیں، برتنے والے شاعر انہیں فرسودہ یا تازہ کار بناتے ہیں۔ یہی حال نئے تجربوں کا ہے۔

گزشتہ پندرہ سولہ برسوں سے ترقی پسندی اور جدیدیت کا جو مناظرہ چل رہا تھا، اب تک اُن کے نامناسب اور بے معنی ہونے کا احساس شاعروں میں عام ہو چلا ہے۔ اگر ترقی پسندی نے شاعری کے لئے کلیئے تراشے تو جدید نقّادوں نے نئی نظم کے لئے بھی بہت فلسفہ طرازی کی ہے۔ کوئی کلیّہ یا نظریہ کسی عہد کی شاعری یا اُسکے مخصوص مزاج کو نہیں منوا سکتا۔ منواتی ہیں صرف اعلیٰ درجے کی شعری تخلیقات۔ اگر ہم مناظراتی بحثوں سے قطع نظر کرلیں تو معاصر نظم کی صورتِ حال کافی امید افزا نظر آتی ہے۔ صرف ہندوستان کے نظم گو شعرا کی ایک ادھوری سہی فہرست پر سرسری نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ تمام کلیّہ طرازیوں کے باوجود ہماری نظم اب بھی متنوّع ہے اور مختلف اسلوبوں اور مزاجوں کے قلم سے اس کی آبیاری ہو رہی ہے۔ روایت اور کلاسکیت کا احترام کرنے والے نظم گویوں میں جمیل مظہری، ساغر نظامی، جگن ناتھ آزاد، سکندر علی وجد، اعجاز صدّیقی، نازش پرتاب گڑھی، ترقی پسند دور کے شعرا میں سردار جعفری، اختر الایمان، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، رفعت سروش، کمال احمد صدّیقی، (مخدوم، پرویز شاہدی، سلیمان اریب)۔ ترقی پسندی یا کلاسکیت کی راہوں سے گزر کر جدیدیت کی طرف آنے والوں میں خلیل الرحمن اعظمی، شاذ تمکنت، عمیق حنفی، بلراج کومل، مظہر امام، زبیر رضوی، مخمور سعیدی، باقر مہدی، محمود ایاز، کرامت علی کرامت، شفیق فاطمہ شعریٰ، بشر نواز، شہاب جعفری، ساجدہ زیدی، راشد آذر، حمید الماس، مغنی تبسم، غیاث صدیقی، زاہدہ زیدی، اور شمس الرحمن فاروقی، جدید تر شعرا میں ایک دوسرے سے مختلف مزاج رکھنے والے نظم گو شہریار، کمار پاشی، محمد علوی، عادل منصوری، ندا فاضلی، اسلم عمادی، علیم اللہ حالی، پرکاش فکری

شاعر بھی

فضل تابش، محمد یٰسین، فاروق نازکی، حامدی کاشمیری، اشرف ساحل، ظفر احمد، رؤف خیر، حسن فرخ، کاوش بدری، رؤف خلش، راج نراین راز، علقمہ شبلی، شکیب ایاز، ظہیر غازی پوری، خلیل تنویر، شاہد عزیز، رحمٰن جامی، صادق، علاء الدین نوید، یوسف اعظمی، علی ظہیر، رئیس فراز، جعفر عسکری، امیر عارفی، ممتاز راشد، احسن کمال، صلاح الدین پرویز، علا زیدی، فرحت احساس، آشفتہ چنگیزی اور دوسرے بہت سے شعرا نظم کی مختلف اصناف اور اسالیب کو برت چکے ہیں اور برت رہے ہیں۔ جدید تر شعرا میں وہ بھی ہیں جو نظریاتی وابستگی اور مقصدیت کے حلیف ہیں، اور وہ بھی جو اس سے منکر یا گریزاں ہیں۔ ان میں وہ بھی ہیں جو روایت کا احترام کرتے ہیں، وہ بھی جو انحراف سے لے کر انقطاع تک کے دعوے دار ہیں، وہ بھی ہیں جو قدیم اصناف و لفظیات کو نئی معنویت اور تخلیقی تقاضے کے ساتھ برتنا جانتے ہیں، اور وہ بھی جو تجربے کا خطرہ مول لینے کو تیار ہیں۔ ایک بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ معاصر نظم کا مطالعہ محض کسی ایک نظر یا نظریے کی روشنی میں ممکن نہیں۔ نظم میں جس قدر تنوّع ہے اُس کو سمجھنے، پرکھنے اور داد دینے کے لئے نگاہِ تنقید کو بھی اتنا ہی تنوع پسند ہونا چاہیئے۔ کسی ایک اصول کی قبا ہر قامت پر موزوں کرنے سے قبا بھی تار تار ہو جائے گی اور نظم کا قامت بھی سکڑ جائے گا۔

○○

ڈاکٹر عنوان چشتی
ریڈر شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی ۲۵

ہم عصر اُردو نظم: فنّی اور لسانی مزاج

تنقید کا نقطۂ آغاز وہ شے ہے، جو تخلیقی عمل کے نتیجہ کے طور پر حاصل ہوتی ہے۔ اور جو قابلِ فہم علامتوں یعنی ذریعۂ اظہار کا پیکر بن کر نمودار ہوتی ہے۔ مصوّری میں رنگ، رقص میں حرکاتِ بدن، موسیقی میں آواز، بُت گری میں پتھر اور شاعری میں الفاظ (زبان) ذریعۂ اظہار ہیں۔ جب تک ذہنی مواد (تاثر، خیال، جذبہ، فکر) زبان کے سانچے میں نہیں ڈھلتا، اُس وقت تک کسی تخلیق کی تحسین و تفہیم ممکن نہیں۔ وہ نقّاد جو تخلیق کو نظر انداز کر کے اُس کے محرکات یا خارجی پس منظر سے آئینہ خانے سجاتے ہیں، شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ہر تخلیق، اپنے فنکار ماحول اور ذریعۂ اظہار کے تصادم اور انضمام سے جنم لیتی ہے جس میں زبان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ فن میں یوں بھی محرکاتی عناصر غائب ہو جاتے ہیں اور اُن کی جگہ ادراکی عناصر نمودار ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ حسّی ادراک، جو تخلیق کا خام مواد ہوتا ہے، احساس اور جذبے کی سند پا کر تخیّل کے پروں پر اُڑنے لگتا ہے۔ اور فنکار کے ذہن میں ایسے وجدان کی تشکیل ہو جاتی ہے، جو اُس کو غیر شاعر سے ممتاز کرتی ہے۔ تخلیقی عمل کے اِس سفر میں، تخلیق کا مواد انفرادی اور اجتماعی لاشعور سے رنگ رُوپ لے کر شعور کی سطح پر قابلِ فہم علامتوں میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہ قابلِ فہم علامتیں یعنی زبان، سچّی شاعری میں، تخلیقی تجربے کی بُنیادی خصوصیت سے وابستہ ہو جاتی ہے، بلکہ اُس کا خارجی ظہور ہوتی ہے۔ اِس عمل میں شاعر کے خارجی تجربات، جو محرکات اور حسّی ادراک پر مشتمل ہوتے ہیں، اتنے بدل جاتے ہیں کہ اُن کی شناخت محال ہو جاتی ہے، اُن کا اصل سے وہی رشتہ ہوتا ہے، جو کعبے سے بُتوں کا ہے۔ اِس لئے وہ نقّاد جو تخلیق کی زبان کو نظر انداز کر کے، اُس کے گرد و پیش پر اپنی تنقید کا محل تعمیر کرتے ہیں، وہ تنقید کا غیر ادبی نگار خانہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ خواہ وہ کتنا بھی حسین ہو، مگر اُس میں رُوحِ شعر جلوہ گر نہیں ہو سکتی۔

اُردو شاعری کی تاریخ افکار و خیالات کی تبدیلیوں کے ساتھ زبان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک ہماری شاعری ایک خاص ڈگر پر چلتی رہی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات رُونما ہوئے اور نئی جذباتی فضا وجود میں آئی۔ شاعری جو زندگی کی فنکارانہ عکاسی ہے، الگ کیسے رہ سکتی تھی، اُس نے بھی اپنا رنگ روغن بدلنا شروع کیا۔ جہاں اُس نے اپنے پہلو میں بدلتی ہوئی سماجی قدروں، سیاسی افکار اور نئی سیاسی و سماجی بیداری کو جگہ دی، وہیں زبان اور ساخت کی سطح پر بھی تبدیلیوں کو انگیز کیا۔ نیز تکنیک، اُسلوب اور ہیئت کی سطح پر تجربات کو خوش آمدید کہا۔ کسی زبان کی شاعری کی تاریخ محض چند داخلی رُجحانات یا افکار کی تاریخ نہیں ہوتی۔ محض اُس کے پس منظر کا بیان بھی تاریخ نہیں کہلا سکتا۔ بلکہ اُس میں زبان، اُسلوب، تکنیک اور ہیئت کی تمام تبدیلیوں کی نشاندہی بھی شامل ہے۔ اُردو میں اب تک اِس طرف کم توجہ ہوئی ہے۔ اور ہمارے بیشتر نقّادوں نے تنقید کے نام پر انشائیے لکھنے، تاثرات بیان کرنے یا غیر ضروری سماجی پس منظر اُبھارنے پر سارا زور صرف کر دیا۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دَور اُردو شاعری، بالخصوص اُردو نظم کے لئے خاصا طویل، دلچسپ اور اہم ہے۔ اِس دَور میں ہیئت کے نقطۂ نظر سے دو قسم کے تجربات ہوئے۔ ایک وہ تجربے جو مغرب سے مُستعار ہیں۔ اُن میں معرّا نظم، سانٹ، آزاد نظم، ترائیلے اور مختصر نظم وغیرہ شامل ہیں۔ صوتی قوافی، نئے اسٹینزا فارم، ایک نظم میں کئی کئی بحروں کا استعمال، مصرع کا نیا تصوّر بھی عام ہوا۔ دوسرے وہ تجربے جو بنگالی شاعری، لوک گیتوں اور ہندی کے چھندوں کے زیرِ اثر ہوئے۔ پُرانی ہیئتوں میں بھی معمولی تبدیلیاں ہوئیں[۱]۔ یہ سارا عمل زبان اور اُس کی ترتیب و تہذیب سے متعلق بھی ہے۔ پھر بھی زبان کے ذخیرے میں حیرتناک تبدیلی نہیں ہوئی۔ ترقی پسند شاعروں اور اُن کے پیش رَوؤں نے بیانیہ انداز کو

[۱] اِس کی تفصیل میری کتاب "اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جسے انجمن ترقی اُردو (ہند) اُردو گھر راؤز ایونیو۔ نئی دہلی نے شائع کیا ہے۔

آگے بڑھانے کی کوشش کی جس سے داخلی شاعری کے بعض بنیادی اسالیب ایجاز، اشاریت، رمزیت اور استعاری انداز کو اتنا فروغ نہیں ملا جتنا ملنا چاہئے تھا۔ اسی دور میں اُردو نظم کا بیانیہ اُسلوب متعین ہوا جس کی تخلیقی مثالیں سیماب، اقبال اور جوش وغیرہ کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ ترقی پسند شاعروں کی نظموں کا اُسلوب اُنھیں کا تتمہ معلوم ہوتا ہے۔ ۱۹۴۷ء آتے آتے وہ تجربے بھی پُرانے ہو کر روایت کا درجہ اختیار کر گئے۔ اِدھر ۱۹۴۷ء میں زندگی پھر ایک نئے دور میں داخل ہوئی، ۱۸۵۷ء کے بعد یہ دوسرا بڑا انقلاب تھا، ہم جس سے دوچار ہوئے۔ ایسی پُرانی قدریں جو زندگی کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت نہیں رکھتی تھیں، شکست کھا گئیں، بعض قدروں اور روایتوں میں تبدیلی ہوئی اور بعض نئی روایتوں نے جنم لیا۔ شاعری بھی اُس کے اثرات سے بچ نہیں سکتی تھی، چنانچہ نئی شاعری نے داخلی اور خارجی سطح پر پُرانی روایتوں سے انحراف کیا۔ یہ انحراف زبان، اُسلوب، تکنیک اور ہیئت کی سطح پر بہت نمایاں ہے۔ آج اُردو شاعری کی نئی اور پُرانی زبان نیز اسالیب میں جتنا فاصلہ نظر آتا ہے، اس سے پہلے کبھی دکھائی نہیں دیا۔ آسانی کے لئے نئی شاعری کی زبان اور اُسلوب کی نمایاں خصوصیات کو جو بڑی حد تک ایک دوسرے سے پیوست ہیں، چار رُجحانوں کا نام دیا جا سکتا ہے۔

(۱) استعارہ سازی کا رُجحان

(۲) پیکریت کا رُجحان

(۳) علامت نگاری کا رُجحان

(۴) ہیئت کے تجربوں کا رُجحان

عام طور پر زبان کی تین قسمیں کی جاتی ہیں۔ سائنسی زبان، جس میں الفاظ اصطلاحی مفہوم یا دلالتِ وضعی کے تحت استعمال کئے جاتے ہیں۔ ادبی زبان، جس میں لغوی مفہوم اور صحت کی خاصی اہمیت ہے۔ اس کی دو نمایاں شکلیں ہیں علمی زبان اور تخلیقی زبان۔ تیسری بول چال کی زبان ہے۔ اس میں ترسیل کی قوت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ اپنی اُس قوت کو بڑھانے کے لئے، زبان کے مُسلّمات کو قبول اور مسترد کرتی ہے۔ اس کا اثر تلفظ اور جملے کی ساخت پر بھی پڑتا ہے۔ نئی اُردو نظم نے شاعری کی روایتی زبان کو مُسترد کیا۔ اور بول چال کی زبان کے آہنگ کو اپنایا۔ لوک گیتوں اور ہندی زبان کے نرم اور ترسیلی عناصر کو قبول کر کے اپنے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کیا۔ یہی امتیاز زبان کی ترتیب اور تہذیب کے ساتھ اسالیب میں بھی دکھائی دیتی ہے۔[1]

[1] تفصیل کیلئے میری کتاب "تنقید سے تحقیق تک" کا مضمون "شاعری کی زبان" دیکھا جا سکتا ہے۔
شاعر بمبئی

شعری زبان کی کوئی صورت متعین نہیں ہوتی۔

استعارہ سازی کا رُجحان

شکل، ہر عہد اور ہر فن کار کے یہاں، موضوع، مواد اور طرزِ فکر و احساس کے تحت الگ الگ ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان تخلیقی تجربے کی خارجی صورت گری کرتی ہے۔ اس میں خیال کے تلازموں کو بیدار کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ ذہن میں معنی کی تہیں کھولتی اور تلازموں کو بیدار کرتی ہے۔ اپنے صوتی تاثر کو گہرا اور پائیدار کرتی ہے اور تخلیقی عمل کی پوری توانائی کو بروئے کار لاتی ہے۔ یہ جبھی ممکن ہے جب شاعر لغوی زبان کو خیرباد کہہ کر مجازی زبان کو اپنائے، اسی لئے شاعری میں تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت، کنایہ، مجازِ مرسل، تجسیم اور تمثیل وغیرہ کی زبردست اہمیت ہے۔ ہمارے بعض اچھے اور باخبر شاعروں نے اِن رموز سے آگاہی کا ثبوت دیا ہے۔ اُنھوں نے زبان کے لغوی اور روایتی عناصر سے انحراف کیا۔ براہِ راست واضح اور متعین اُسلوب کو خیرباد کہنے کی کوشش کی۔ واضح رہے کہ سارے نئے شاعر یکساں تخلیقی قوتوں کے حامل نہیں ہیں، لیکن اِس انبوہِ کثیر میں بعض یقیناً ایسے ہیں جن کے یہاں سچّی شعری زبان ملتی ہے۔ اِس دور میں شعری زبان کی سطح پر استعارہ سازی کا رُجحان عام ہے۔ اگرچہ استعارہ سازی کا رُجحان ہر دور میں رہا ہے مگر اِس دور میں بہت نمایاں اور ہمہ گیر ہے۔ استعارے میں ایک خیال اور ایک تصویر ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے تحلیل ہو کر شاعری کا جادو جگاتے ہیں۔ تشبیہ، استعارہ کی واضح اور استعارہ، تشبیہ کی مجمل صورت کا نام ہے۔ چونکہ استعارہ مختصر اور مجمل صورت کا نام ہے۔ اِس لئے اِس میں رمزیت اور اشاریت کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ گویا اِس مختصر ترین لفظی صورت میں تخلیقی تجربے کو جذب کر کے اُس کے اظہار کی بے پناہ صلاحیت ہوتی ہے۔

(الف) کہاں سے آ گئے تم
خلاؤں میں چھپی نا دیدہ آنکھیں دیکھتی ہیں
پلک جھپکی — کئی نوری برس بیتے
قیامت سے گلے مل کر ذرا پلٹی تو یہ دھرتی
کسی سُورج کی بھٹّی سے نکل کر راکھ کا بس ایک ذرّہ ہے
قاضی سلیم

(ب) اور اب اُدھو جگے ذہن کے ساحلوں پٹکتا ہے سر
خواب کی کشتیاں تختہ تختہ کناروں پہ پھیلی ہوئی
ذہن کے ساحلوں کی چمکتی ہوئی ریت پر
ریت — ساعت نما مرتبانوں سے بکھری ہوئی

ریت پر / مُرغ قبلہ نما مُشت بَر
جنتری کے ورق / جونک دیمک حروف
چیونٹیاں: لال کالے عدد

(عتیق حنفی)

(ج) جب کسی تمتماتے ہوئے جسم کا سرسراتا ہوا پیرہن
اُس بھرے سنترے کے چمکدار چھلکے کی مانند اُترنے لگے گا۔
دُھندلکے میں سوئے ہوئے نرم بستر کی نیند میں
کسی سوندھی خوشبو کی جھنکار سے جب اُچٹ جائیں گی

(اختر نواز)

(د) جنت کی اُجلی چمکیلی دُھوپ میں تپ کر
میں ہر بار نکھر جاتا ہوں
اور دھرتی پر
سونے کا اک گرم بدن لے کر آتا ہوں

(کمار پاشی)

ان ٹکڑوں میں جو استعاراتی زبان ہے، وہ روایتی زبان سے مختلف ہے۔ نئی اور پرانی شاعری کے درمیان یہ پہلا نمایاں اور اہم اختلاف ہے جو ذہن قاری یا سامع کو متاثر کرتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نئے اُردو شاعروں نے فارسی کی بھاری بھرکم ترکیبوں سے کنارہ کر کے بول چال کی زبان کو اپنایا ہے۔ استعاروں میں ندرت ہے۔ لیکن استعارہ سازی کا رجحان اور نئی شعری زبان خواہ کتنی ہی نادر اور نایاب کیوں نہ ہو مگر وہ اپنے سماجی فریضہ سے یکسر دامن نہیں چھڑا سکتی۔ اور شاعری نیز قواعد کے اُصولوں سے سو فیصدی بغاوت بھی نہیں کر سکتی۔ ہمارے بعض شاعروں نے نئی شاعری کے جوش میں ایک ایسی زبان اور اُسلوب کو جنم دینے کی کوشش کی ہے جو ابھی تک نئی شاعری کی جمالیات میں اعتبار حاصل نہیں کر سکا ہے۔

حرام مغز امتحاں میں ہے
شاید تھیوریکس درد، ہر جزو متصل ٹوٹنے کے لگ بھگ
لٹراٹ مُٹھی سے ہے۔
گیا تنک ظرف شہد الرجک جمیع تعظیم دل بھبھوکے سفید خاکستری
پپوٹوں میں دم بخود دائمی شرارہ ملا کی آنکھ آنگن
میں تنہا مُرغی غنودگی کا شکار
تھالی راشد غدود غلف تاب ٹھہری ہے (افتخار جالب)

ہماری نئی زبان کا یہ غیر تخلیقی اور انقلابی استعمال ابھی دُھوپ چھاؤں کی منزل سے گذر رہا ہے۔ ابھی تو یہ مصنوعی جعلی اور اڈونچری معلوم ہوتا ہے۔ (آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا)

پیکر تراشی کا رجحان :- پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی جس میں پیکر کو تصوّر یا ذہنی شبیہہ خیال کیا جاتا ہے۔ اور دوسرا لسانیاتی جس میں پیکر کو تشبیہہ و استعارہ اور لفظی تصویر سمجھا جاتا ہے۔ شعری پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصوّرات کو ملانے سے وجود میں آتی ہے۔ نفسیاتی پیکر جس کو ذہنی پیکر بھی کہا جا سکتا ہے۔ ادراک بالحواس کی ایسی ذہنی تخلیق جدید ہے جو ہیجانی لمحوں میں سطح ذہن پر نمودار ہوتی ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی رنگین چیز کو دیکھتا ہے، تو اُس کے ذہن میں شے مذکور کا پیکر محفوظ ہو جاتا ہے۔ چونکہ ناظر نے رنگین چیز کو داخلی طور پر محسوس کیا تھا اس لئے ذہنی پیکر اُس رنگ یا رنگین چیز کی ثانوی اور داخلی نقل ہے۔ پیکر سازی کا عمل، انسانی ذہن کا فطری عمل ہے۔ اس لئے ہر شخص عموماً اور فنکار خصوصاً حسّی ادراک کو ذہنی پیکروں میں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ انسان کے ذہن میں پیکروں کی تخلیق حواس خمسہ کی مدد سے ہی نہیں کی جاتی، دوسرے ذریعوں سے بھی ہوتی ہے۔ (جس پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں) لسانی پیکریت میں وہ تمام شکلیں شامل ہیں، جو لفظی تصویروں کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ ذہنی پیکروں کو لفظی پیکروں میں بدلنا ہی پیکر تراشی کا کمال ہے۔ جو پیکر جس حسّی قوّت کے ذریعہ ذہن میں اُبھرتا، اُسی کے نام سے منسوب ہو جاتا ہے۔ مثلاً بصری پیکر، سماعی پیکر اور لمسی پیکر وغیرہ۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادت جُدا جُدا ہوتی ہے۔ کوئی قوتِ بصارت کو زیادہ استعمال کرتا ہے اور کوئی کسی دوسری حسّی قوّت کو۔ اس لئے مختلف شعراء کی امیجری مختلف قسم کی ہوتی ہے۔

ابتدائی طور پر پیکر استعاروں کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ہمارے علم بیان میں استعاروں کی متعدد قسمیں ہیں۔ علماء بلاغت نے استعارے کو علم بنانے کی کوشش کی۔ استعارے کے تصوّرات میں بعض ایسے اشارے ملتے ہیں جو پیکریت کی تعریف کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ مگر استعارہ کلّی طور پر پیکر کا نعم البدل نہیں۔ پیکر کی اصطلاح نفسیات سے ادب میں آئی، اس لئے اُس کے نفسیاتی عمل کو پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ استعارہ بھی مجازی زبان کی ایک شکل ہے اور پیکر بھی، لیکن پیکر استعارہ سے زیادہ پیچیدہ اور

اور وسیع ہے۔ اگر استعارہ تجربے کی ایک سطح کو سامنے لاتا ہے تو پیکر ایک سے زیادہ سطحوں کو نمایاں کرتا ہے۔ استعارے میں تصویر دُھندلی ہوتی ہے، پیکر میں تصویریت نمایاں اور تصویر در تصویر ہوتی ہے۔ گویا پیکریت ایک قسم کی SYN THESIS ہے۔ اس میں خیال اور جذبے کو اُس کی تمام تر پیچیدگی کے ساتھ اظہار کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی سادہ، مرکّب اور پیچیدہ کئی قسم کے ہوتے ہیں روایتی اور انفرادی بھی ہوسکتے ہیں۔ اکہرے اور تہ در تہ بھی ہوتے ہیں مثلاً

میرے پیچھے جانے والے کل کا دُھندلکا
ایسی شکلیں، جن کے نقش ہوا پر جیسے تحریریں ہوں
ایسے قصے جن کے دامن پر سایوں کی تصویریں ہوں قیوم نظر

شاعر نے ماضی کو دُھندلکا اور اُس کے تاثرات کو ہوا کے نقوش اور سایوں کی تصویروں کے پیکروں سے ظاہر کیا ہے۔ یعنی ماضی کو دُھندلکا قرار دیکر اُس کے دو پیکر بنائے ہیں۔ جو دُھندلکے کی کیفیت کی عکّاسی کے ساتھ تاثر کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ یہ پیکر روایتی پیکروں سے قریب ہیں۔ اور سادہ پیکریت کے زمرے میں آتے ہیں۔ اب یہ ٹکڑا پڑھئے۔

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی
جھوم جھکا
آدھی رات کی آنکھ کھلی
برہ کی آنچ کی نیلی لَو
نَے بنتی ہے
لَے بنتی ہے

(مخدوم محی الدین)

مخدوم نے وصال کی کیفیات اور اُس مخصوص صورتِ حال کو، دھنک ٹوٹ کر سیج بننا، آدھی رات کی آنکھ کھلنا اور برہ کی آنچ کی نیلی لَو کے پیکروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ اس ٹکڑے میں مختلف النّوع مگر متحد المزاج پیکر ایک مخصوص جذباتی فضا کی مُصوّری کے لئے ایک دوسرے سے مل کر ایک مربوط تصویر بناتے ہیں۔ اس میں مرکّب پیکریت کی خصوصیت نظر آتی ہے۔ فیض کی نظموں کے دو ٹکڑے ہیں۔

شانۂ بام پر دمکتا ہے
مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل
خاک میں گھُل گئی ہے آبِ نجوم
نور میں گھُل گیا ہے عرش کا نیل
سبز گوشوں میں نیل گوں سائے
لہلہاتے ہیں، جس طرح دل میں
موجِ دردِ فراق لہرائے

حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چُپ کے سے تیرا کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھُوٹ گیا آہستہ (فیض احمد فیض)

شاعر نے اِن ٹکڑوں میں جو پیکر تراشی کی ہے، اُس میں ربط اور تسلسل کی خصوصیت ہے۔ مہرباں چاندنی کے دستِ جمیل کا شانۂ بام پر دمکنا، آبِ نجوم کا خاک میں گھُلنا اور عرش کے نیل کا نور میں گھُلنا، سبز گوشوں میں نیل گوں سایوں کا دردِ فراق کی طرح لہرانا ذہن میں جو متحرک پیکریت اُبھارتے ہیں اور ان تصویروں کے ذریعہ نظم کے تاثر کا جس طرح اظہار کرتے ہیں، وہ اپنی جگہ بہت جاذبِ توجہ ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں پیکروں کا ایک سلسلہ در سلسلہ نظر آتا ہے یہاں اس امر کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض کے زیادہ تر پیکروں کی نوعیت بصری اور متحرک ہے۔ وہ بے رنگ پیکروں کی جگہ رنگین پیکریت کا نگار خانہ سجاتے ہیں۔ اُن کے یہاں رنگوں کے احساس کے ساتھ روشنی، سائے، آتش، سحر اور دلنواز شفاف فضا کے پیکروں کی بہتات ہے۔ جھیل میں چُپکے سے پتّے کے حباب کا تیرنا، نیل گوں سایوں کا دردِ فراق کی طرح لہرانا، متحرک اور رنگین پیکر تراشی ہے۔ فیض نے پیکروں کی مدد سے اپنی ذہنی کیفیات کو جس واقفیت اور فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ اپنی وہ اپنی بصیرت اور تخلیقی قوت کا مظہر ہے۔

اور مجید امجد کی نظم "امروز" کا یہ بند

ابد کے سمندر کی اک موج، جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سُنی دائمی راگنی کی کوئی تان، آزردہ، آوارہ، برباد
جو دم بھر کو آکر مری اُلجھی اُلجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وُسعتوں میں، یہ دو چار گھڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اُجالوں کا رُوماں، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصّہ
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے، اور یہ جو کچھ میں اس زمانے میں ہوں
یہی میرا حصّہ۔ ازل سے ابد کے خزانوں میں ہے، بس یہی میرا حصّہ
مجید امجد

اس ٹکڑے کے پیکروں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاعر نے زندگی اور زمانے کی آویزش کو شدت سے محسوس کر کے تاثرات کو ذہنی پیکروں میں محفوظ کیا اور پھر اِن پیکروں کو لسانی پیکریت میں ڈھالا ہے۔" ابد کے سمندر کی موج پر کنول کا تیرنا، اَن سُنی دائمی راگنی کی آزردہ، آوارہ اور برباد تان کا دَم بھر کے لئے شاعر کی اُلجھی اُلجھی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل جانا زندگی کی کربناک احساس کے موثر پیکر ہیں، جن میں مرئی اور غیر مرئی دونوں طرح کے پیکر شامل ہیں۔ شاعر نے، زندگی کے وسیع پس منظر میں، زندگی مُستعار اور اُس کی بے مائگی کے احساس کو دو چار لمحوں کی میعاد کے استعارے اور طلوع و غروب کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں، تھرتھراتے اُجالے، سنسناتے اندھیرے کے پیکروں کے ذریعہ اُبھارا ہے۔ اِس ٹکڑے میں بنیادی پیکر تو" سمندر کی موج پر زندگی کے کنول کا تیرنا ہے"۔ باقی پیکر اس کے گرد ایک جال سا بناتے ہیں۔ اور اپنے تلازموں کے ساتھ، مخصوص رُوحانی اور ذہنی کرب کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ اور یہ ٹکڑا

میں زندہ تھا
مگر میں تیرے سُرخ نیل گوُں سفید بُلبُلے میں قید تھا
ہُوا وسیع تھی، مگر حدود سے رِہا نہ تھی
نہ میرے پَر شکستہ تھے، نہ میری سانس کم
تھا بُلبُلے کی کائنات میں مرا ہی دم قدم
مگر مری اُڑان سُرخ نیل گوُں، سفید مقبرے کے آخری خطوط سے سوا نہ تھی
میں حال کے اتھاہ پانیوں میں غرق تھا
یا گُذشتہ وقت کے بھنور کے دستِ آتشیں میں ایک صیدِ زرد تھا

(شمس الرحمان فاروقی)

اِس ٹکڑے میں بہت سے غیر رسمی پیکر ہیں۔ سُرخ نیل گوُں سفید بُلبُلہ" سُرخ نیل گوُں مقبرے کے آخری خطوط، حال کے اتھاہ پانیوں میں غرقاب ہونا۔" گذشتہ وقت کے بھنور کے دستِ آتشیں کا صیدِ زرد" نہ صرف پیکر در پیکر ہیں۔ بلکہ رنگین اور متحرک پیکریت کی تشکیل کرتے ہیں ——— غیر رسمی پیکر تراشی عیب بھی ہے اور ہُنر بھی۔ عیب اِس لئے کہ ایسی پیکریت روایت سے مُنحرف ہونے کی وجہ سے غیر مانوس اور نا قابلِ فہم ہو جاتی ہے۔ جو اُلجھن ذاتی علامتوں کی تخلیق سے پیدا ہوتی ہے، وہی غیر رسمی اور قطعاً انفرادی پیکروں کی تخلیق سے بھی جنم لیتی ہے۔ کبھی کبھی ایسی پیکریت شاعر کے ایڈونچرازم کا شکار ہو کر غیر تخلیقی بازی گری بن جاتی ہے، ہُنر اِس لئے کہ انفرادی پیکروں میں بلا کی تازگی اور شاعر۔ ہمبئی

اور توانائی ہوتی ہے۔ اور اُن کے ذریعے تخلیقی تجربوں کی نقش گری زیادہ بہتر طور پر ہوسکتی ہے۔ زیرِ بحث ٹکڑے میں عیب و ہنر کا دلکش امتزاج ہے۔

معاصر نئے شاعروں کے کلام میں روایتی، نیم روایتی اور خالص غیر روایتی پیکریت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر شاعر کا پیکر تراشی کا ذریعہ بھی جداگانہ ہے۔ پیکر تراشی میں وہ شعرا زیادہ کامیاب ہیں، جنھوں نے زبان کے جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ اُس کے سماجی اور فنی تقاضوں کا احترام بھی کیا ہے۔ اور پیکریت کو تخلیقی تجربے کی بُنیادی خصوصیت کا خارجی وجود بنانے کی کوشش کی ہے۔

علامت نگاری کا رُجحان: ہمارے علم بیان میں سمبل (علامت) کے لئے کوئی اصطلاح موجود نہیں۔ البتہ استعارے کی قسموں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں، جو سمبل کے مفہوم کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ جدید شاعری کی جمالیات میں سمبل کے لئے علامت کا لفظ اختیار کیا گیا ہے۔ علامت کی کوئی متعین لفظی صورت نہیں ہوتی، ہر لفظ ترکیب، استعارہ، تشبیہ، دیومالائی اشارہ یا پیکر علامت کا درجہ اختیار کرسکتا ہے، علامت کا اپنا مخصوص، مزاج اور مقصد اور عمل ہوتا ہے۔ ہر شاعر تشبیہ و استعارہ کنایہ و مجازِ مرسل اور پیکروں کے ذریعہ اپنے فکر و خیال کی نقش گری کرتا ہے۔ مگر جب اُس کے خیال اور افکار کی تخصیص کا میدان وسیع اور روشن ہونے لگتا ہے، تو وہ بعض استعاروں یا لفظی شکلوں کو مُسلسل برتنے لگتا ہے۔ یہی علامت کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی تخلیقی قوت سے اُس استعارے کے مفہوم کے تلازموں کو متعین کر دیتا ہے، تو علامت بھی مکمل ہو جاتی ہے۔ شاعر تلازموں کا دو طرح تعین کرتا ہے۔ ایک تو کسی نظم میں ایک استعارے کو بُنیادی علامت بنا کر اُس کے گرد دوسرے استعاروں کا جال سا بُن دیتا ہے، جو واقعتاً اُس علامت کے تلازمے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ کہ وہ کسی مخصوص علامت کو بار بار مخصوص مفہوم اور اُس کے تلازمی مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ اگر کسی علامت یا علامتی شاعری میں یہ دونوں خصوصیات نہ ہوں تو وہ علامت نگاری کے دائرے میں نہیں آسکتی۔ علامت نگاری سے دو اور خصوصیات وابستہ ہیں۔ مگر وہ بُنیادی نہیں، ذیلی ہیں۔ وہ ہیں ابہام اور موسیقیت۔ ابہام دراصل ایک اعتباری چیز ہے۔ جو شاعر کی قوت ترسیل اور سامع یا قاری کی صلاحیت فہم پر منحصر ہے۔ مگر اتنی بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ علامت دُھندلکے میں لپٹی ہوئی ہوتی ہے۔ جو دھیرے دھیرے اپنے معانی اور تلازمی مفہوم کا انکشاف کرتی ہے۔ جہاں تک موسیقیت کا تعلق ہے، وہ علامت سے نہیں بلکہ پُورے شعری ڈھانچے، ساخت اور ہیئت پر منحصر ہے۔ جس میں حروف، الفاظ، تراکیب اور بحر و قوافی کا آہنگ بھی

شامل ہوتا ہے۔ ورلین نے جو زبردست علامت نگار تھا، اُس نے آواز اور آواز کی اشاریت سے استفادے کا مشورہ ضرور دیا تھا مگر وہ بے جوڑ ترکیب استعمال نہ تھا۔ خود نئے آہنگ کی تخلیق کے لئے، ورلین نے بھی غیر عروضی اور باقاعدہ شاعری سے انحراف کیا تھا، ہمارے نئے علامت نگار بھی، آہنگ کے نئے نئے تجربے کر رہے ہیں، جن میں بعض کامیاب تجربے بھی ہیں۔

اُردو کی نئی شاعری پر مغرب کی علامت نگاری کا اثر ہے۔ ہم عصر اُردو نظم میں اس رُجحان کی دو واضح شکلیں ملتی ہیں۔ ایک پُرانی علامتوں کو نئے پس منظر میں برتنے کا رُجحان مثلاً "صبحِ آزادی" کے اِس ٹکڑے میں۔

یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائیں گے کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا، شبِ سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رُکے گا، سفینۂ غمِ دل

(فیض احمد فیض)

"سحر" بنیادی علامت ہے۔ جس کے علامتی مقصد اور عمل کا تعین "سحر" کی اپنی صفات کے تحت ہو رہا ہے۔ "سحر" ایک ایسا استعارہ ہے، جو اپنے استعاری استعمال کے لئے بہت مانوس ہے۔ اِس مانوسیت کی وجہ سے اُس کی علامتی تشریح واضح اور غیر مبہم ہو گئی ہے۔ بیشتر کلاسیکی اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں یہی صورت نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں تو ایسی علامتیں بہت اکہری اور واضح معلوم ہوتی ہیں۔

علامت نگاری کا دوسرا رُجحان ذاتی علامتوں کی تخلیق ہے۔ لیکن بعض علامتیں نیم ذاتی اور نیم رواتی نظر آتی ہیں۔ مثلاً۔

شبنم آئینہ بدست آئی سرِ برگِ گُلاب
ایک معصوم کلی
شاخساروں سے مہک کر نکلی
آئینہ دیکھ کے شرمائی، لجائی، کانپی
جُھرجُھری لے کے سنبھلنا چاہا
لیکن احساسِ جمال
ایک کوندا ہے جو لپکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے
اور معصوم کلی
کپکپاہٹ کے تصور سے چٹکنے پہ جو مجبور ہوئی
چُور ہوئی
غنچہ تخلیق ہوا
آئینہ چونک اُٹھا

(احمد ندیم قاسمی)

اِس ٹکڑے میں "معصوم کلی" بنیادی علامت ہے جو شاخساروں سے مہک کر نکل رہی ہے۔ اور گُلاب بن رہی ہے۔ جس کے لئے شبنم آئینہ بدست حاضر ہے۔ طفلی کے جوانی سے گلے ملنے کا اِس سے پیارا اندازِ بیان اور کیا ہو سکتا ہے جو معصوم کلی اور اُس کے مہکنے کی علامت میں بیان ہوا ہے۔ اِس نظم کے دوسرے استعارے مثلاً احساسِ جمال کے بعد جھرجھری لے کے سنبھلنا، اور پھر شباب کا کوندے کی طرح لپکنا اور اُس کے نتیجہ میں غنچے کا تخلیق ہونا کس درجہ دلکش امیجری ہے۔ نظم میں تلازموں کا جال استعاروں کی شکل میں پھیلا ہوا ہے۔ جو ہر قدم پر قاری کی رہنمائی کرتا ہے۔ کلی کی علامت اور اُس کا مانوس تمثیلی اندازِ بیان، اِس کو نیم ذاتی یا نیم رواتی علامت نگاری ثابت کرتا ہے۔

نئی علامت نگاری میں، ذاتی علامتوں کی تخلیق کا رُجحان بھی کافی طاقتور ہے۔ اور دراصل نئی اُردو نظم کو پُرانی علامت نگاری سے الگ کرتا ہے۔ ایک نظم ہے۔

رس بھرا لمحہ
نہ جانے کن کٹھن راہوں سے ہو کر
آج میرے تن کے اِس اندھے نگر میں
ایک پل مہماں ہوا ہے
رس بھرا لمحہ
سمے کی شاخ سے ٹوٹا
مری پھیلی ہوئی جھولی میں گر کر
آج میرا ہو گیا

یکبیک قرنوں کے ٹھہرے کاروں نے جھرجھری لی ۔ چل پڑا
رس بھرے لموں کا محمل
اُونٹنی کی پشت پر مچلا
سُنہری گھنٹیوں نے چیخ کر مجھ سے کہا
تو ڈر گیا

(وزیر آغا)

اِس میں "رس بھرا لمحہ" بنیادی علامت ہے۔ جو تکمیلِ آرزو کے بعد نشاط جوئی کی

انتہائی ارفع کیفیت کا حامل ہے۔ رس بھرا لمحہ کٹھن راہوں سے ہوکر' تن کے اندھے نگر میں ایک پل کو مہمان ہوا۔ یہ وہ لمحہ ہے جو سمے کی شاخ سے ٹوٹ کر شاعر کی جھولی میں گرا ہے۔ ایک مخصوص لمحہ میں انسان کی لذت افزا کیفیت کی عکاسی کے بعد اُونٹنی کی پُشت پر چلنے کی کیفیت ملتی ہے' جس میں کیف و کرب دونوں پہلو ہیں۔ یہ ذاتی علامت نگاری کا مُثبت رجحان ہے۔ اب یہ نظم پڑھئے۔

وقت کی پیٹھ پر
کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا
شبد کی سیڑھیوں پر سرکتا ہوا
نت نئے خودکشی کے طریقوں کا مُوجد بنا
حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی
لمس کی ہڈیاں
چُن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لئے
جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو
تمہیں سُرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ بتاؤ
ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی
طشتری میں مری دونوں آنکھیں برہنہ پڑی تھیں

(عادل منصوری)

اِس نظم میں "وقت" بھرپُور علامت نہیں۔ کوئی دوسری علامت بھی نمایاں نہیں۔ علامتی اندازِ بیان بھی ژولیدہ بیانی کا شکار ہے۔ کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹنا' شبدوں کی سیڑھیوں پر سرکنا' حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لمس کی ہڈیوں کو چُننا اور ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی دونوں آنکھوں کا طشتری میں برہنہ ہونا ایسے استعارے ہیں جو بنیادی علامت سے غیر متعلق ہیں۔ ان میں کوئی باہمی ربط نہیں۔ یہاں آزاد تلازمۂ خیال کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں لیکن محض پرچھائیاں۔ اور بس۔ اِن ژولیدہ استعاروں کا اپنا مفہوم ہی گنجلک نہیں' بلکہ اِن میں تلازمات کو بیدار کرنے کی صلاحیت بھی نہیں ہے۔ یہاں شاعر نے مُبہم اور مہمل کی سرحد کو ملا دیا ہے۔ عادل منصوری کی بعض دوسری نظمیں بہتر طور پر علامتی مقصد کو پُورا کرتی ہیں ______

ہمارے نئے شاعروں نے 'علامت نگاری' کے فن کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ ہر رُجحان میں منفی مُثبت دونوں طرح کے عناصر اور رویے ملتے ہیں' اس لئے جدید شاعروں کو بھی اس سے ماورا قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ممکن ہے مستقبل میں اس رُجحان کو مزید تقویت حاصل ہو اور شاعر اپنی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ کام لے سکیں۔

شاعر بمبئی

ہیئت کے تجربوں کا رُجحان

اُردو شاعری میں دو طرح کی ہیئتیں ملتی ہیں۔ روایتی اور غیر روایتی۔ روایتی ہیئتوں میں وہ ساری ہیئتیں شامل ہیں جو فارسی سے اُردو میں آئیں۔ مثلاً حمد' غزل' قصیدہ' مثنوی' رباعی' قطعہ' ترکیب بند اور ترجیع بند وغیرہ۔ غیر رسمی ہیئتوں میں وہ ہیئتیں شامل ہیں جو دوسری زبانوں سے اُردو میں آئیں' انھیں بھی دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی' دیسی زبانوں سے اُردو میں آنے والی ہیئتیں' دوسرے مغرب سے اُردو میں آنے والی ہیئتیں۔ دیسی زبانوں سے گیت کے علاوہ' ہندی چھند' سار' سرسی' ہرگیتکا اور دوہا وغیرہ ہیں۔ بنگالی زبان اور لوک گیتوں کے آہنگ کے اثرات بھی شامل ہیں۔ مغرب سے اُردو میں معرّا نظم' سانٹ' آزاد نظم' ترائیلے اور مختصر نظم کے سانچے آئے۔ صوتی قوافی کا چلن بڑھا۔ مصرع کا نیا تصوّر RUN-ON-LINE کے تصوّر تحت پیدا ہوا۔ اِستینزا فارم برتے گئے اور زبان کے پُرانے تصوّر اور اس کے استعمال میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ ۱۹۴۷ء سے قبل اُردو شاعری میں جو تجربے ہوئے اُن میں اَوزان و بحور کو قطعی طور پر مُسترد نہیں کیا گیا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد عروضی و شعری آہنگ کو خیر باد کہہ کر نثری نظم کا انقلابی تجربہ ہوا اور اُردو میں ہندی چھندوں کو برتنے کا عام رُجحان پیدا ہوا۔

فرانس میں نثری نظم' شاعرانہ نثر اور ورس لبر کی ساتھ ساتھ ابتدا ہوئی کچھ عرصے کے بعد شاعرانہ نثر اور نثری نظم مطلع شاعری سے غائب ہو گئیں اور ورس لبر باقی رہی' جو انگریزی میں فری ورس کے نام سے برگ و بار لائی۔ فرانس میں نثری نظم اور شاعرانہ نثر کو الگ الگ سمجھا گیا ہے۔ ورس لبر ان دونوں کے درمیان کی کڑی ہے۔ نثری نظم میں شاعرانہ نثر سے زیادہ شعریت' ایجاز اور وحدت ہوتی ہے۔ نثری نظم میں مصرع کا وہ تصوّر نہیں ہوتا جو آزاد نظم میں ہوتا ہے۔ مگر اس میں آزاد نظم کی طرح آواز کی اشاریت' پیکریت اور اظہار کی شدّت زیادہ سے زیادہ ہوتی ہے اور اس میں وہ تمام خصوصیات ہوتی ہیں جو اعلا غنائی شاعری میں ہوتی ہیں۔ نثری نظم میں داخلی قوافی اور کہیں کہیں عروضی آہنگ بھی ہوتا ہے۔ اس کی لمبائی ایک اعلا درجے کی غنائی نظم کے برابر ہوتی ہے۔

اُردو کی نثری نظموں پر فرانسیسی اور انگریزی نثری نظم کا اتنا گہرا اثر ہے کہ وہ بالکل اُن کا چربہ معلوم ہوتی ہیں۔ یہ نظم دیکھئے

(الف) آؤ میرے پاس آؤ
یہاں سے دیکھیں
اس کھڑکی کے باہر
نیچے اک دریا بہتا ہے
دُھندلی دُھندلی ہلکی ہلکی تصویروں کا (سجاد ظہیر)

(ب) میرے محبوب میں نے تیرے لئے
کھودیا
سارے جہاں کا اعتبار
ساری تصویریں مٹ گئیں میری
ساری تقدیریں بدل گئیں میری
وہ سپنے کی رات
ختم ہوگئی اب
رسمِ وفا کھڑی ہے پُرشوقِ تنہائی میں

(مظفر احمد لاری)

ان دونوں نظموں کے تجزیے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان میں بعض مصرعے باقاعدہ اوزان میں ہیں۔ اور بعض محض نثر ہیں۔ مثلاً سجّاد ظہیر کی نظم کے یہ مصرعے۔

نیچے اک دریا بہتا ہے
دُھندلی دُھندلی ہلکی ہلکی تصویریں کا

فعلن یا فعلُ فعولن ارکان پر تقطیع ہو سکتے ہیں۔ اسی طرح مظفر احمد لاری کی نظم کے یہ مصرعے

میرے محبوب میں نے تیرے لئے
کھودیا سارے جہاں کا اعتبار

فاعلاتن فعلاتن فعلن یا فاعلاتن، فاعلاتن فاعلن وزن پر ہیں۔ ان نظموں میں ایسے مصرعے یا ٹکڑے بھی ہیں جو کسی وزن پر نہیں۔ بلکہ نثرِ محض ہیں۔ اس انداز سے پتا چلتا ہے کہ اُردو کی نثری نظم کا تجربہ انگریزی اور فرانسیسی "پروز پوئم" کا چربہ ہے۔ اُردو میں نثری نظم کے نام پر نثرِ محض بھی لکھی گئی ہے۔

سورج کی لال گیند ہنس رہی ہے
قہقہہ لگا رہی ہے
آنکھوں میں آنسو آ گئے ہیں
اور میں ان آنسوؤں کو اپنے ننھے ننھے ہاتھوں سے دیکھ رہا ہوں

(حسن شبیر)

اُردو کی نثری نظم کے تجربے پر دو طرح غور کیا جا سکتا ہے۔ ایک اُردو کے شعری آہنگ کی روایت کی روشنی میں اور دوسرے شاعری کے جمالیاتی تقاضوں کے نقطۂ نظر سے۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اب تک جن لوگوں نے نثری نظم کے تجربے کئے ہیں وہ بنیادی طور پر شاعر نہیں ہیں، یا کم از کم بہت کمتر درجے کی شاعرانہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس لئے ہم عصر نثری نظم اُردو شاعری کے آہنگ کی روایت سے بہت دور ہے اور جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام بھی رہی ہے۔ اُردو نثر میں نثرِ مرجز، نثرِ مقفّیٰ، نثرِ مسجّع اور ادبِ لطیف کی روایت بہت مضبوط رہی ہے۔ اُردو نثری نظم کو ایک طرف نثر کی ان اقسام سے ممتاز کرنا ہوگا اور دوسری طرف نثری نظم کے لئے ایک مخصوص قسم کے آہنگ کی تخلیق کرنی ہوگی جو ہمارے عروضی آہنگ اور موسیقی کا صحیح نعم البدل ہوگا۔ محض جملے کی سطح سے اُبھرنے والے آہنگ پر تکیہ کرنے سے کام نہیں چل سکتا۔ اس کے علاوہ شاعری کے جمالیاتی تقاضوں کو بوجوہِ احسن پورا کرنا ہوگا۔ میرے خیال میں نثری نظم لکھنے والے شاعروں کو لوک گیتوں کی دُھنوں اور دیسی زبانوں کے آہنگ سے استفادہ کرنا چاہئے۔ ممکن ہے اس راہ پر چل کر مستقبل میں کوئی شاعر اعلا درجے کی نثری نظم تخلیق کر سکے۔

اُردو میں اِدھر ہندی چھندوں کا چلن عام ہوگیا ہے۔ اُردو شاعروں اور نقّادوں میں یہ غلط فہمی عام طور پر پائی جاتی ہے کہ اُردو میں محض "دوہا چھند" برتا گیا ہے۔ ہندی سے اُردو میں دوہا کے علاوہ سرسی، سار، ہرگیتکا وغیرہ کئی چھند آئے ہیں۔ جن میں "سرسی" چھند عام ہے۔ چونکہ سرسی کا آہنگ بحرِ متقارب کے آہنگ سے قریب تر ہے۔ اس لئے یہ اُردو شاعروں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ "ہندی سرسی چھند" دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر مصرع دو حصّوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے حصّہ میں سولہ اور دوسرے میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ کُل ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصّوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ مثلاً آزاد گلاٹی کا یہ مطلع "سرسی چھند" میں ہے۔

کتنا پیارا من موہک ہے // اُس پیاری کا نام
جیسے اُوشا کال کی کرنیں // یا پربت کی شام

۱۶ ماترائیں + ۱۱ ماترائیں = ۲۷ ماترائیں

ہمارے نئے شاعروں نے ہندی چھندوں کا محض پیٹرن ہی نہیں لیا بلکہ اس کو اپنے تخلیقی تجربے کا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ اور ایک چھند کو اختیار کر کے مسلسل نظمیں کہی ہیں۔ مثلاً

سات سمندر پار سے آئی گوری پیا کے دیس
رُوپ بدیسی، لیکن جیون پُورب کا سندیس
لمبی لمبی پلکیں جن میں تلواروں کی کاٹ —
نیلی نیلی آنکھیں، جیسے جمنا جی کے پاٹ
انگھڑیاں یا ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ

روشن روشن چہرہ، جیسے دیوالی کا دیپ
گندم کی جیسی رنگت کے نرم سنہرے کھیس
آئی پیا کے دیس

(مصطفےٰ زیدی)

یہ نظم سرسی چھند میں ہے اور خالص تاثراتی نظم ہے۔ رومانی تاثرات کی نقش گری میں شاعر نے "سراپا" کی روایت سے بھی استفادہ کیا ہے۔ اب ایک دوسری نظم دیکھئے۔

"مہر بہ لب ویران دریچے، دروازے سُنسان
دُور پہاڑی کی چوٹی پر، شاہی گورستان
نیم کی شاخوں میں اُلجھی ہے کٹی کوّے کی کانپ
دیواروں پر رینگ رہا ہے شکستگی کا سانپ
سڑکیں، رہگیروں پر ڈالیں، ٹھنڈی سرد نگاہ
شرمِ عریانی سے چپ ہے، بوڑھی شہر پناہ

(مخمور سعیدی)

شاعر نے اس نظم میں پُرانے شہر کی شکستگی کے منظر اور اُس کے ذہنی تاثر کو جس استعاری انداز اور پیکر تراشی کے ساتھ ظاہر کیا ہے، وہ متاثر کرتا ہے۔ یہ نظم بھی سرسی چھند میں ہے۔ اُردو شاعروں نے سرسی چھند میں مطلعے بھی لکھے ہیں۔ اور مربوط نظمیں بھی ——— اُردو میں سرسی کے علاوہ دوہا، سار اور ہرگیتکا بھی ملتے ہیں۔ گیتوں کے نت نئے تجربے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب نے بنگالی گیت کا بنگالی بحر و وزن کے ساتھ اُردو میں تجربہ کر کے ایک آہنگ کا دروازہ کھول دیا ہے۔ بعض شاعروں کے یہاں لوک گیتوں کے اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

اِن تجربوں کے علاوہ، ہمارے نئے شاعروں نے آزاد تلازمۂ خیال، فیوچرازم، دادا ازم، کیوبزم اور سُرریلزم وغیرہ مغربی تحریکوں کے اثرات قبول کئے ہیں۔ اور اُن کی پیروی میں کچھ شعری تجربے بھی کئے ہیں۔ بعض لوگوں نے "کینٹو" اور "ہائی کو" لکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ مگر ایسے تجربے ابھی اعتبار حاصل نہیں کر سکے ہیں۔ تجربہ برائے تجربہ سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن ایسے تجربے بہرحال رسم پرستی اور روایت پرستی سے بہتر ہیں۔ ایسے خام تجربوں کی طرف سے بدگمانی کی ضرورت نہیں۔ ممکن ہے مستقبل میں کوئی شاعر ان خام تجربوں سے آگے نکل کر سچ مچ کوئی نئی راہ دکھائے اور ان پیرایوں اور ہیئتوں کو اپنے تخلیقی تجربے کا گہوارہ بنا سکے۔

یہاں دو ایک باتیں مزید کہنا چاہتا ہوں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ تخلیقی زبان کا تجزیہ کوئی آسان کام نہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر اور علامت ایک دوسرے میں اتنے پیوست ہوتے ہیں کہ اُن کا تجزیہ ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔ اس لئے میں نے اپنے زیرِ نظر تجزیے میں محض استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری پر بعض بنیادی باتیں کہی ہیں اور باقی باتیں قاری کی سوجھ بوجھ پر چھوڑ دی ہیں۔ چونکہ ایک چیز کی تشریح اور ترجمانی کئی طرح ممکن ہے۔ اس لئے اِن مسائل پر گفتگو کی بہرحال گنجائش ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ میں نے محض زبان، اُسلوب اور ہیئت کی سطح پر نمودار ہونے والے بعض رُجحانوں کی نشاندہی کی ہے جو میری نگاہ میں نئی نظم کو پُرانی نظم سے الگ کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جن شعراء کا کلام پیش کیا گیا ہے اُن کی تائید یا تردید منظور نہیں ہے۔ محض بعض چیزوں کی وضاحت کے لئے اُن مثالوں کا انتخاب کیا گیا ہے۔ تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے فہرست سازی سے دانستہ گریز کیا ہے۔ میری نگاہ میں شاعری نئی یا پُرانی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے، کوئی شاعر محض شاعر ہونے کی حیثیت سے بطورِ کُلّی نیا یا پُرانا نہیں ہوتا۔ اس لئے میں نے مثالوں کا انتخاب کرتے وقت ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی کوئی تخصیص نہیں کی ہے۔

○○

ڈاکٹر حامدی کاشمیری
۲۹۱ : جواہر نگر - سری نگر (کشمیر)

معاصر نظم کا علامتی کردار

گذشتہ دو دہوں میں کئی اہم نظم نگار سامنے آئے ہیں اور اُنھوں نے نظم کے فکری اور فنی امکانات کی خاطر خواہ توسیع کی ہے، اُن کی نمائندہ نظمیں کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے یقیناً اِس قابل ہیں کہ اُنھیں ایک نئے تخلیقی دَور کی علامت قرار دیا جائے، موجودہ برق رفتار زمانے میں فکری اور ادبی رویّوں کی شناخت اور قدر سنجی کے لئے دو دہوں کا زمانہ کم نہیں ہے، اِس لئے یہ کہنا کہ معاصر اُردو نظم ابھی تجرباتی منزل سے گذر رہی ہے اور تفہیم و تنقید کی متحمل نہیں ہوسکتی، زمانہ ناشناسی اور لاعلمی کا مظاہرہ کرنے کے مترادف ہے، اطمینان کی بات یہ ہے کہ معاصر شعر و ادب کی پرکھ کے لئے اب نیا تنقیدی شعور پختہ ہوچکا ہے، اور تخلیقی ادب کے دوش بدوش سرگرم سفر ہے۔

معاصر نظم کی ایک امتیازی اور بُنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ موضوعی اعتبار سے زماں و مکاں کی حد بندیوں کی شکست کرکے، عالمگیر انسانی صورتِ حال کا سامنا کرنے کی قوت پیدا کرچکی ہے فکر و خیال کی کائنات گیری کا یہ رُجحان اُسے فنی سطح پر وضاحت، تکرار، طوالت اور بیانیہ کے غیر ضروری اور غیر شعری عناصر سے پاک و صاف کرنے، اور اِرتکاز، تہہ داری اور اِبہام کی ناگزیریت کا احساس دلا رہا ہے یہ ایک نئی، بسیار شیوہ اور صبر آزما شعری صورتِ حال ہے، جس سے نئے شعرا متصادم ہیں، اِس کا ایک ضمنی، افادی پہلو یہ ہے کہ اِس شعری تصادم کے نتیجے میں کئی صدیوں کے بعد شاعر اور مُتشاعر کے فرق کو سمجھنے میں آسانی ہوگئی ہے یہی وجہ ہے کہ آج کل مشاعرہ باز شعراء اور تخلیقی شعراء دو الگ الگ خانوں میں بٹ گئے ہیں تخلیقی شعراء کو اپنی شعری منزل سے ہمکنار ہونے کے لئے پُل صراط سے گذرنا پڑتا ہے یعنی معاصر حالات میں اپنے وجود کی تخلیقی باز آفرینی کا عمل محض لفظ آرائی، خطابت یا قافیہ سازی سے ممکن نہیں، بلکہ شاعر کو متشدد حسیّت کے نازک لمحات میں رگ و پے سے لہو کی کشید کرنا پڑتی ہے، اور یہی لہو شعری تخلیق میں جاری و ساری ہوتا ہے، اور اِسے ایک تابناک، منفرد اور خود مختار وجدت ہے کرحرکی اور توانا بناتا ہے غور سے دیکھا جائے تو بُنیادی طور پر یہ عمل علامت کاری کا عمل ہے، علامتی اُسلوب کوئی ایسا ڈھلا ڈھلایا فنّی قالب نہیں (جیسا کہ کچھ لوگ سمجھتے ہیں) جس میں شعری تجربے کو زبردستی سے ڈھالا جاتا ہے، بلکہ یہ خود شعری تخلیق ہے۔ علامت اور تخلیق میں خطِ امتیاز کھینچنا جسم و جان کو الگ الگ کرکے دیکھنے کے مُترادف ہے، غاؔلب کا علامتی نظام ایسی ہی مربوط شعری صورتِ حال کا زائیدہ ہے، اُنھوں نے سموم، سایہ، دُھواں، دشت، رقصِ شرر، آئینہ، وادی، چراغاں، رہگذر، برق، آتش اور انجمن جیسے علامتی الفاظ کو تجربات کی تشکیل و ترسیل کے لئے ارادی سعی یا میکانکی انداز سے نہیں برتا ہے، بلکہ یہ الفاظ لاشعوری کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں، اور اپنے سیاق و سباق میں ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں، جو خود اُن کی بالیدگی پر دال ہے، اور اپنی ہی طلسم کاری کی تعبیر ہے۔ معاصر نظم نگاروں نے بھی روایتی اور مانوس علامتوں کے بجائے شخصی یا تخلیقی علامتیں استعمال کی ہیں، علامت کا ایسا شخصی برتاؤ قاری کے لئے معاصر نظم کے اِبہام یا مشکل پسندی کا ایک بڑا سبب ہوسکتا ہے دوسری بات یہ ہے کہ نظم میں استعمال ہونے والی علامتیں پوری نظم کے منظر نامے سے مربوط ہوکر ہی اپنی معنوی تہہ داری کا راز منکشف کرتی ہیں، کمار پاشی کی نظم الف کی خودکشی پر چند سطریں، کا آغاز اِس بند سے ہوتا ہے:

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہسکی اور سگرٹ کی بُو میں ڈوبا تھا
اُبل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ، مُہمل مُہمل لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا
الف نیتا
ج رہتی

سائے بے ہتھیار

اِس بند میں سایہ، زہر، منظر، بھوت بسیرا اور الف اور ج کے علامتی کردار نظم کے بقیہ بندوں کی طلسمی اور خوابناک کیفیت سے مربُوط ہو کر اپنی تہہ داری اور قوت کا احساس دلاتے ہیں۔

معاصر نظم کی اِسی جبلّی INHERENT علامتی کردار نے اُس کے مخصوص تخلیقی وجود کی ضمانت فراہم کی ہے اور اِسے اُردو نظم کے تاریخی ارتقاء میں ایک مُنفرد اور وقیع حیثیت عطا کی ہے۔ علامت نگاری کی خلقی ماہیت کی تفہیم کے لئے اُس کی نفسیاتی بُنیادوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ موجودہ دور میں نفسیاتی تحقیقات نے یہ بات ثابت کی ہے کہ انسانی فکر و عمل کی تعیّن میں نفسیاتی مُحرکات کو بڑا دخل رہتا ہے۔ نتیجے میں انسان کی سوچ اور اُس کا ظاہری برتاؤ محض فوری نوعیت کے حالات کا پابند یا پیدا کردہ نہیں، بلکہ عمیق تر نفسیاتی عوامل کا مرہون، یا مظہر بھی ہوتا ہے ــــ۔ فنکار کو جو چیز عام لوگوں سے مختلف بناتی ہے، وہ یہ ہے کہ اُس کی فطرت میں تاثر پذیری اور تفکر کا مادّہ بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اِس لئے اپنے عہد کے حالات و واقعات سے اُس کا ذہنی اور حسیاتی اعتبار سے شدید طور پر متاثر ہونا قابلِ فہم ہے۔ نتیجے میں اُس کے تجربات میں پھیلاؤ، انتشار اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور یہیں سے عملِ تخلیق کے تعلّق سے اُسکی جگر کاوی کا آغاز ہوتا ہے۔ تجربہ سیدھا سادھا اور یک سطحی ہو، تو قدیم گیت کی صنف کی طرح، اُسے سادہ اور آسان لفظوں میں بیان کرنا مشکل نہیں، اِس کے برعکس اگر تجربے میں شدّت اور پیچیدگی ہو، تو گیت کی سادہ اور عام فہم لسانی تشکیل بے معنی ہوگی، کیونکہ تجربے اور اظہار کا باطنی رشتہ مُسلّم ہے۔ شاعر کو لامحالہ اپنی شخصیت میں اُٹھنے والی سیمابی اور آتشیں لہروں کو قید کرنے کے لئے لفظوں کی علامتی قوّت سے کام لینا پڑتا ہے، یہ کام جتنا شعوری ہے، اُس سے کہیں زیادہ لاشعوری ہے۔ شعوری سطح پر شاعر علامتی لفظ کی تلاش و دریافت کے لئے خوب ریاضت سے کام لیتا ہے، اور روزمرہ سے لے کر تاریخ، اساطیر، مذہب، ریاضی اور فطرت سے علامتوں کا انتخاب کرتا ہے، لیکن اِس بات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کہ خالص شعری تجربہ داخلی سطح پر سایہ آلود فضاؤں میں کوندے کی طرح لپکتا ہے، اور شاعر کوندے کی اِسی لپک کو قاری کے لئے قابلِ شناخت بناتا ہے۔ اِس مقصد کے حصول کے لئے شاعر کو روایتی، مروّجہ یا کتابی علامتوں سے صَرفِ نظر کر کے خالصتاً شخصی علامتوں سے کام لینا پڑتا ہے، جو الہامی طور پر نازل ہوتی ہیں، مثال کے طور پر وزیر آغا کے یہاں ایلیٹ اور کامو کی طرح، بوڑھاپے اور موت کی غارتگری کا احساس ایک کابوسی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے مگر اس پیچیدہ کیفیت کو وہ کُہرا، دُھول، ریت، پتھر اور کفن کی علامتوں کے ذریعے اُبھارتے ہیں۔

سفید کُہرے میں ڈھل رہا ہوں (آخرِ شب)

تجربے کی علامتی صورت گری کے لئے لفظوں میں منطقی ربط کا اخراج، لہجے کی غیر مانوسیت، آہنگ کی ناہمواری، ہیئت کی شکست اور متضاد پیکروں کا اجتماع ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ شعر کی ایک نئی تشکیل ہے، جس کا ہیئتی جواز شاعر کی نئی شعری حسیّت فراہم کرتی ہے۔ اِس نئے معاصر جمالیاتی معیاروں، جو روایت پر اُستوار ہوتے ہیں، کے لرزہ براندام ہونے کے خدشات کو رَد نہیں کیا جا سکتا۔ غالبؔ نے بھی کام انجام دیا، اور اُن کے معاصرین اُن کے کلام کی غرابت اور مشکل پسندی کی دُہائی دیتے رہے۔ معاصر نظم نگاروں میں افتخار جالبؔ اور عادل منصوری نے ہیئت شکنی کر کے روایتی ذہن کو پریشانی اور حیرت میں ڈال دیا ہے۔ ملاحظہ ہو، افتخار جالبؔ کی طویل نظم "برہنہ خواں گرم اسمِ اثبات" کا ایک بند:

خیال گرچہ یہی تھا، فرصت نہ مل سکے گی
ترنگ بے رنگ رسمِ کُہنہ تماشِ بے سُود
لاتناظر کی الاالہ : خروش
تجعل، ہماری تخصیص کا بہانہ
ہوا تو کیا، آغوشِ شکستِ اَنا کا خطرہ
نہیں ٹلے گا،

تجربے اور علامت کے ناگزیر تعلّق کو ذہن میں رکھتے ہوئے موجودہ بُحرانی دور میں علامتی پیکر تراشی کے حاوی رُجحان کی جوازیت سمجھ میں آتی ہے۔ موجودہ دور کے میکانکی اور صنعتی پھیلاؤ نے مشرق و مغرب میں دُکھ کی یکسانی کے ساتھ ایک ایسی حیرت زا، ہولناک اور بحرانی صورتِ حال پیدا کی ہے، جس کی نظیر تاریخ میں نہیں ملتی۔ تاریخ میں پہلے بھی تبدیلیاں آتی رہی ہیں، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ انسانی تاریخ تبدیلی ہی کا مسلسل عمل ہے، اور انسان کو ہر نئی تبدیلی کے ساتھ نئے ذہنی حالات کا سامنا کرنا پڑا ہے، لیکن موجودہ صدی کی تبدیلیاں انقلابی اور بحرانی نوعیت کی ہیں، منطقی، تعمیری اور تشکیلی نوعیت کی نہیں۔ نیا ذہن روایت سے ذہنی انحراف کے نتیجے میں مُشوّش اور پراگندہ حال ہے۔ لازمی طور پر نئے شاعر کو سیّال، بے جوڑ اور متضاد (AMBIVALENT) تجربات کا سامنا ہے اور اِن کو گرفت میں لانے کے لئے علامتی اظہار کی ضرورت ناگزیر ہے۔ بلراج کومل نے نئی آگہی کے مختلف پہلوؤں مثلاً شکستِ روابط (دلِ سادہ)، جنسی انتشار (جنگ)، نفسیاتی اُلجھن (ناگزیر سمندر) قدروں کی بےحُرمتی (آخری مسافر)، آزار پسندی (خاکے اور رنگ)، کارِ بارِ حیات (نائٹ ٹرین) اور عدم معنویت (حلّت، آزار) کا بلیغ اظہار کیا ہے۔ اِسی طرح دیگر

معاصر نظم نگاروں نے عصری حسّیت کے مختلف ابعاد کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے'

فرائیڈ نے اِس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ فن کار اپنی تشنۂ تکمیل آرزوؤں (جو بُنیادی جبلتوں کی زائیدہ ہوتی ہیں) کی تکمیل کے لئے بے چین رہتا ہے' یہ آرزوئیں لاشعور کی نچلی سطح سے شعوری سطح پر آنے کی جد وجہد کرتی ہیں' اور آخرکار اپنا رُوپ بدل کر آرٹ کی علامتی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں' گویا آرٹ کا نفسیاتی کردار بُنیادی طور پر علامتی دروبست پر انحصار رکھتا ہے' یونگ نے آرٹ کے علامتی امکانات کی مزید توسیع کی ہے' اُس کے نزدیک فنکار اپنے لاشعور کے تاریک سمندر کی غوّاصی کرتا ہے' اور نسلی اور انسانی تجربات کے دُرِ شہوار نکالتا ہے۔ گویا روزِ ازل سے جو تجربات و حادثات اِس خراب آباد میں انسان کا مقدّر بنے ہوئے ہیں' وہ وقت گذرنے کے باوجود لاشعور میں جیتی پیکروں کی صورت میں خوابیدہ یا بیدار رہتے ہیں اور نسل بعد نسل لوگوں کو مُنتقل ہوتے رہتے ہیں' یہاں تک کہ کوئی دیدہ وَر شاعر اپنے اندرون کی ساحت کرکے اُن کی شناخت کرتا ہے' اور پھر "لعلِ بدخشاں کے ڈھیر" ہماری آنکھوں کو چکا چوند کرتے ہیں' کولرج کی کبلا خاں اور غالب کا دیوان اس کی درخشندہ مثالیں ہیں' کولرج اور غالب کا زمانہ تو انیسویں صدی کا تھا اور یہ بیسویں صدی ہے' جس میں دنیا ناقابلِ شناخت حد تک بدل چکی ہے' نتیجتاً شاعر کے نفسیاتی الاصل ہونے کے امکانات قوی تر ہوگئے ہیں۔ نیا فن کار خارجیت سے مراجعت کرکے داخلیت کی طرف محوِ سفر ہے' اِس لئے کہ نئی میکانکی اور صنعتی تہذیب نے اُسے ہجوم میں تنہا' بے چہرہ اور اجنبی بنا دیا ہے' دوسرے اِس لئے کہ اُس کے ذہن میں پہلے سے زیادہ کائناتی پھیلاؤ آگیا ہے' وہ حیات و کائنات کی پُراسراریت کی قدیم فلسفیانہ توضیحات کے کھوکھلے پن سے آگاہ ہو چکا ہے' اور وہ وجودی مفکروں مثلاً کامو اور سارتر کی طرح بے کراں اور بنجر خلا میں اپنے بے مایہ فنا پذیر اور بے معنی وجود کی آگہی کی دہشت ناکی کا سامنا کرنے پر مجبور ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ تخلیق کے متشدّد لمحوں میں اور خصوصاً معاصر بُحرانی حالات کے تناظر میں فن کار کی شعور اور لاشعور کی حدِّ فاصل بے معنی ہو جاتی ہے' اور وہ ایک اجنبی' حیرت ناک' تھرتھراتی نُورانی حقیقت سے مُتصادم ہوتا ہے' داخلی جذبے سے معروضی حقیقت کا مخلوط یا گڈمڈ ہونا ہی میرؔ سے ایسا شعر کہلواتا ہے

آنکھ ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
مُنہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

مشہور فرانسیسی شاعر GERARD DE NEWEL نے کہا ہے کہ عارضۂ جنوں کے خواب اور معروضی حقیقت میں تفریق کرنا دشوار ہے' اِسی لئے اُسے شاعرِ بمبئی دیواروں میں بند آنکھیں جاگتی ہوئی' نظر آتی تھیں' جدید طبیعات نے بھی اِس بات کی توثیق کی ہے کہ خارج اور داخل دونوں خورد بینی برقی لہروں کے پیہم ارتعاشات سے عبارت ہیں' اِس لئے فنکارانہ تجربے کا سیّال اور لمحہ بہ لمحہ متغیّر اور مرتعش ہونا ناگزیر ہے' اِس صورت میں لفظ کا تخلیقی رول اُسی وقت بامعنی بن جاتا ہے' جب وہ روزمرہ کے روایتی اور بدیہی مفہوم سے قطع نظر کرکے' اپنے انسلاکاتی امکانات کو زندہ کرے اور یہ اُس کی علامتی قوت کی بحالی کے بغیر ممکن نہیں۔ تخلیق کا ہر سیالی لمحہ اپنا رنگ و آہنگ رکھتا ہے اور گذشتہ لمحے سے قطعی مختلف ہوتا ہے' اِس لئے اُس کی تخلیقی نمود کے لئے لامحالہ ایک اشاراتی یا طلسماتی زبان کو خلق کرنا پڑتا ہے' یہ زبان شعر کو موسیقی کے قریب کرتی ہے جس میں آواز کو دیکھا اور رنگ کو سُنا جا سکتا ہے۔

اُردو میں علامتی فکر کو جدید دَور سے ہی مختص (حالانکہ یہ اُسکی بُنیادی پہچان ہے) نہیں کیا جا سکتا' پُرانے زمانے میں بھی شعر میں علامت نگاری کے وافر اور عمدہ نمونے موجود ہیں۔ غزل بُنیادی طور پر علامتی صنف رہی ہے' اور میرؔ اور غالبؔ کی غزلوں کے علامتی اشعار گرانقدر اور قابلِ فخر ادبی ورثہ ہیں' لیکن غالبؔ کے بعد غزل کی علامتیّت کلیشے میں بدل گئی' اور اُس کے تخلیقی امکانات محدود ہوگئے۔ ساغر' میخانہ' ساقی اور گلشن' صیّاد اور قفس جیسے علامتی الفاظ کثرتِ استعمال سے بے معنی اور ازکار رفتہ ہوگئے۔ اقبالؔ اور فیضؔ نے انہیں نئے تہذیبی' معاشرتی اور سیاسی مفاہیم پہنانے کی کوشش کی' جو بے نتیجہ ثابت ہوئی۔ نئے دَور کے طلوع ہونے پر ضرورت اِس بات کی تھی کہ اُردو کے شعری ذخیرۂ الفاظ کی چھان پھٹک کی جائے' اور پھر نئی ضروریات کے تحت لفظ و پیکر کی علامتی قوت کا استعمال کیا جائے اور ساتھ ہی روایتی اور سکّہ بند لفظیات کو مُسترد کرکے وحشی' اَن چھوئے اور ٹکسال باہر لفظوں کی حُرمت کو بحال کیا جائے' یہ کام میانہ سطح پر میراجی کے بعد اخترالایمان نے سبزۂ بیگانہ جیسی نظموں میں انجام دیا۔ سبزۂ بیگانہ نئے اور بظاہر غیر شاعرانہ الفاظ سے فنکارانہ کام لینے کی نمائندہ مثال فراہم کرتی ہے' حالانکہ یہ علامتی پیوستگی سے عاری ہے' اِس لئے ناچار اخترالایمان سے آگے ۱۹۵۵ء کے بعد آنے والے شعرا کی جانب نگاہ اُٹھتی ہے' جنھوں نے وقت کی اِس ضرورت کو بخوبی محسوس کیا۔

فرانسیسی میں ۱۸۸۰ء کے بعد علامت نگاری پارناسی شاعری کی ہیئت پرستی اور خارجیت کے خلاف رَدِّ عمل کی صورت میں نمودار ہوئی' اور بودلیر' ورلین' میلارمے اور ریمبو اِس کے علمبردار بن گئے' اِن شعرا نے تجربات کی طلسم کاری کو گرفت میں لانے کے لئے عقلیت اور معروضیت کے بجائے علامتی اور پیکری اُسلوب سے کام لیا۔ انگریزی میں انیسویں صدی کے وسط میں رُومانی شعرا مثلاً ورڈسورتھ اور کولرج

نے کلاسیکی لفظیات کے خلاف ردِ عمل کے طور پر لسانی توسیع کی طرف توجہ کی۔ موجودہ صدی میں ۱۹۱۰ء کے بعد دکٹورین شاعری کی بے رنگ خارجیت اور وضعداری کے خلاف ایلیٹ، ایڈتھ سٹویل اور ڈلن تھامس نے بغاوت کی، اور داخلی اور اسراری طرزِ اظہار کو فروغ دیا۔ اور بقول ولیم یارک ٹنڈل "بو دلیر سے سرریلزم تک علامتی روایت نے ہمارے عہد کی بیشتر سب سے بڑی شاعری پیدا کی" ایلیٹ کی نظم "ویسٹ لینڈ" قاری کو انوکھے، حیرت خیز اور پیچیدہ تجربوں کے ایک غیر حقیقی شہر، میں پہنچا دیتی ہے جہاں "ظالم اپریل کے ساتھ راحت بخش سرما" ہاف گارڈن میں دھوپ" پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے دو بچے" "نیپلز میں ایک عشرت گاہ" "شنبلی لڑکی" "مادام اور اس کا زکام" جیسے متنوع، متضاد اور شکستہ پیکروں کا ہجوم ایک علامتی سلسلہ بن جاتا ہے، اُردو میں افتخار جالب کی قدیم بنجر اِسکی نمائندہ مثال ہے۔ علامتی پیکر تراشی کا یہ رجحان جدید فکشن میں بھی موجود ہے۔ جیمز جوائس کا ناول یولے سنر ڈیڈالس اور بلوم کے کرداروں کے ارد گرد ایسے علامتی اور طلسمی واقعات کا تانا بانا بنتا ہے کہ خارج اور داخل کی سرحدیں ایک دوسرے میں گڈ مڈ ہو جاتی ہیں، اور خواب کو حقیقت سے الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔

موجودہ صدی میں اقبال پہلے شاعر ہیں، جنھوں نے بادہ و ساغر جیسی روایتی علامتوں کو نئے معانی سے آشنا کرانے کے ساتھ ساتھ چند نئی علامتیں مثلاً قلندر، فقر، شاہین، خیمہ، مردِ کامل اور آتش نمرود کو استعمال کیا۔ اور ذوق و شوق اور لالۂ صحرا جیسی تخلیقی نظمیں لکھیں، لیکن اُن کے یہاں بحیثیت مجموعی ایک ایسا علامتی نظام ترتیب پاتا ہے، جو قطعیت، استدلال اور روایت پر اُستوار کیا گیا ہے، اور پیکریت کے وحشی پن اور ٹھوس پن سے عاری ہونے کی بنا پر اسراریت سے محروم ہے۔ نتیجے میں قاری عملِ تخلیق میں شرکت کی مسرت اور حیرت کو محسوس نہیں کرتا، کیونکہ اُسے اقبال کے فلسفیانہ افکار کو (اشارتی بھیس بدلنے کے باوجود) پہچاننے میں کوئی دشواری محسوس نہیں ہوتی، راشد اور میراجی نے بھی اشارتی اُسلوب سے کام لے کر اپنے عہد کی بے رنگی، گھٹن اور ویرانی کی مصوری کی ہے، راشد نے "سبا ویران" میں سلیمان، سبا اور ہُدہُد کی علامتوں کی مدد سے ذہنی مایوسی اور ویرانی کو اُبھارا ہے، لیکن یہ علامتیں تمثیلی سطح پر اُتر جاتی ہیں، میراجی فرانسیسی علامت پسندوں مثلاً میلارمے سے متعارف تھے، اُنھوں نے پہلی بار لاشعوری تحریکات کے تحت نظم نگاری کی، اور اپنے تجربوں کو علامتی انداز میں برتنے کی کوشش کی، لیکن اُن کی نظمیں علامت نگاری کے اُصولوں کا احترام کرنے کے بجائے پیکریت کے متنوع رنگوں کا احساس دلاتی ہیں، بعد کی اُردو

شاعر۔ بمبئی

میں شب وصل کے جذباتی طوفان کو اندھا طوفان، فاختہ، کوّا اور لوح وغیرہ کی علامتوں میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن نظم معمّائی ہو کر رہ گئی ہے۔

اِس پس منظر میں جب ہم معاصر نظم نگاروں مثلاً عمیق حنفی، بلراج کومل، فاروقی قاضی سلیم، ندا فاضلی، وزیر آغا، کمار پاشی، شہریار، محمد علوی، باقر مہدی، بشر نواز محمود سعیدی، عزیز قیسی، زاہدہ زیدی، مظہر امام، مغنی تبسم، راج نرائن راز، شہاب جعفری، عادل منصوری، افتخار جالب، عتیق اللہ، شاذ تمکنت، وحید اختر اور احمد ہمیش کی نظموں پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو مجموعی طور پر اُن کی نظمیں اپنے علامتی کردار سے طمانیت بخش احساس سے آشنا کرتی ہیں۔ نئی نظم کی ایک اہم خصوصیت جو اسے ماقبل کے ادوار کی نظموں سے مختلف بناتی ہے، یہ ہے کہ یہ شاعر کے مشاہدے یا تجربے کو بیان کرنے کے بجائے اُسکی شخصیت کی گہرائیوں سے ایک تکمیل یافتہ اور خود مختار اکائی کی صورت میں اُگتی ہے، اور خارج کے انتشار، بے ربطی اور عدم توازن سے پاک و صاف ہو کر ایک ترکیبی علامتی صورت اختیار کرتی ہے اس نو دریافت شدہ حقیقت کا خارجی حقیقت سے کوئی رشتہ باقی نہیں رہتا، یعنی تجربے کے تخلیقی عمل میں صرف وہی عناصر برقرار رہتے ہیں، جو اُس کے جزوِ بدن ہیں، اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر زیرِ سیّال میں کھوٹ کی طرح الگ ہو جاتے ہیں۔ گویا فن داخلی طور پر بالیدگی اور نمو حاصل کرتا ہے، بقول ایٹس "فنکار اپنے ذہن کی گہرائیوں میں کسی واردات کو محسوس کرتا ہے، اور اسے ہماری حسیات کے لئے حتی الامکان مرئی اور طاقت ور بنانا چاہتا ہے۔" نئی نظم کے اِس ہیئتی انقلاب کا راز اُس کی علامت پسندی میں پوشیدہ ہے، علامتی نظم تجربے کا اثبات و بیان کرنے کے بجائے صرف اُسکا اشارہ کرتی ہے، ہر لفظ اشارتی شدت سے نوکِ مژہ پر چراغاں کا کام کرتا ہے۔ اڈمنڈ ولسن نے لکھا ہے "ہمارے الفاظ خود ہی مخصوص علامتیں ہوتے ہیں، اور علامت نگاروں کی واحد اُپج یہ تھی کہ اُنھوں نے لوگوں کو الفاظ کی اصلی ماہیت اور تفاعل کی یاد دہانی کی۔" الفاظ کی علامتی معنویت کا شعور اُردو میں غالب کے بعد پہلی بار معاصر نظم نگاروں کے یہاں بھرپور انداز میں ملتا ہے، اقبال ایک طاقت ور شخصیت کے مالک ضرور ہیں، لیکن اُن سے زیادہ طاقت ور اُن کے الفاظ ہیں، جنھیں وہ مکمل طور پر قابو میں نہ لا سکے، جوش کا المیہ یہ ہے کہ ایک وسیع ذخیرۂ الفاظ پر قادر ہونے کے باوجود وہ اِس کے السلاکاتی امکانات کو دریافت نہ کر سکے، سردار جعفری نفظوں کی رنگینی، جوش اور بلند آہنگی کو جگانے کے باوجود معین مفاہیم پر قانع رہے، ایٹس نے صحیح کہا ہے کہ "بڑا ادب علامتوں سے تخلیق ہوتا ہے، مشاہدات اور اعداد و شمار سے نہیں میرا خیال ہے کہ

معاصر اُردو نظم کی خوش بختی یہ ہے کہ شعرا لفظ شناسی کی صلاحیت کا مظاہرہ کر رہے ہیں اور نظم کو لفاظی سے پاک کرنے کا رُجحان حاوی ہے۔ ایک اور اطمینان بخش پہلو یہ ہے کہ نظم معنی کی نفی پر اصرار کرنے لگی ہے اور تخلیقی خود آگہی کی بلندیوں کو چھو رہی ہے۔ میکلیش نے دُرست کہا ہے:

A POEM SHOULD NOT MEAN
BUT BE

یعنی نظم کو معنی سے گرانبار نہیں ہونا چاہئے۔ اُس کے وجود کا جواز صرف اُس کی تخلیقی قوت ہے، جو علامتی رُوپ دھارتی ہے اور ایک آفریدہ اور زندہ تجربے کا احساس دلاتی ہے، جس کے غیر معیّن مفاہیم ہو سکتے ہیں۔ نظم کی اِس تخلیقی خود آگہی کا احساس معاصر عہد میں خلیل الرحمان اعظمی، خورشید الاسلام، بلراج کومل، منیر نیازی، منیب الرحمان، عزیز قیسی اور عمیق حنفی نے پیدا کیا ہے۔

ان کے بعد کئی ایسی نظمیں لکھی گئیں، جو تخلیقی جوہر کی حامل ہیں، ان میں ریت اور درد (باقر مہدی) دمبر کی آواز (بلراج کومل)، افتاد (شہریار)، آنے والے مصنفین کے نام (بشر نواز)، کون (محمد علوی) بلاوا (محمود سعیدی) عرفان دراج زائن راز)، تخریب نے بعد (زاہدہ زیدی) کوہ ندا (وزیر آغا) خاموشی کا شہر (انیس ناگی) مراجعت (کمار پاشی)، بیتش آمدم (شمس الرحمان فاروقی) دائرس (قاضی سلیم)، نیک دل لڑکیو (عباس اطہر)، آئینہ خانہ کے قیدی سے (عمیق حنفی)، کچی دیواریں (ندا فاضلی) نفیس لامرکزیتِ اظہار (افتخار جالب) نوحہ (ساقی فاروقی)، منفعل جسم پہ … (عادل منصوری) مکان خالی ہے (عزیز قیسی) اُکھڑتے خیموں کا درد (مظہر امام) رشتے (غنی تبسم) درِ شب چراغ (محمود ایاز)، سائے (منیر نیازی) قابلِ ذکر ہیں۔

محولہ بالا نظموں کے تجزیہ و توضیح کا یہ موقع نہیں، تاہم ان نظموں کے مطالعے سے معاصر نظم میں علامتی ہیئت کی دو واضح شکلیں نظر آتی ہیں۔ ایک شکل وہ ہے جو فنی تناظر میں روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ اسکی گہری تبدیلی کا احساس دلاتی ہے، اس کی نمائندگی وزیر آغا، شمس الرحمان فاروقی، شہریار، کمار پاشی اور دوسرے شعرا کرتے ہیں، اِن کی نظموں میں کلاسیکی رچاؤ، توازن اور تکمیل کے ساتھ ساتھ روایت پرستی کے انہدام کا رویّہ موجود ہے۔ دوسری شکل ایسے شعرا کے یہاں اُبھرتی ہے جو روایت شکنی پر اصرار کرتے ہیں، اُن میں افتخار جالب، عادل منصوری، باقر مہدی، عمیق حنفی اور دوسرے شامل ہیں، ان کی نظموں میں متضاد علامتی پیکروں کا اجتماع اور ہر پیکر کے انفرادی وجود پر اصرار روایتی ہیئت سے انحراف پر دال ہے۔ شاعر الفاظ کو نثری سطح سے شاعر بھی اُوپر اُٹھانے کے لیے لسانی توڑ پھوڑ سے بھی کام لیتا ہے۔ وہ منطقی ربط و تسلسل کا منکر ہے، وہ رنگوں، آوازوں، پیکروں، آہنگ، لہجے، موسیقیانہ عنصر، بحر، قافیہ اور منظر بندی کے اُلٹ پھیر سے ایک نئے طلسمی ماحول کی تخلیق کرتا ہے اور نظم ایک زندہ اور خود مکتفی ہیئت اجتماعی ORGANISM بن جاتی ہے، جو خارجی نہیں، بلکہ داخلی استشہاد کی مرہون ہوتی ہے۔ شاعر الفاظ میں ردّ و بدل، قواعد سے انحراف، مشکل سازی اور آوازوں کو گڈمڈ کرنے سے بھی احتراز نہیں کرتا ہے۔ ہیئت شکنی کے اِس رویّے کے ساتھ ساتھ نظم نگاری کا وہ تعمیری رُجحان بھی کام کر رہا ہے جو گزشتہ صدی میں آزاد اور حالی کے بعد موجودہ صدی میں اقبال کی قائم کردہ شعری روایت سے ہم رشتہ ہے۔ اِس کی رُو سے شعرا توضیحی انداز، معنی پسندی اور منطقی تسلسل پر زور دیتے ہیں، چنانچہ سردار جعفری، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، تشیم کرپانی، جگن ناتھ آزاد، فضا ابن فیضی، اعجاز صدیقی، نازش پرتاب گڈھی، حرمت الاکرام اور دوسرے شعراء کے یہاں یہ رویّہ موجود ہے۔

آخر میں اِس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ نیا شاعر داخلی وجود کی سیاحت کی طرف مائل ہے، وہ قاری کو اجنبی اور نادیدہ جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ شہریار اور فاروقی کے یہاں یہ عمل نمایاں ہے، وہ ایلس کی طرح ذہن کی حدوں کو پھلانگ کر لاشعور کی تاریک وسعتوں میں علامتوں کی تلاش کرتے ہیں، ہر نئی علامت ایک نئے جہانِ طلسم کا دروازہ وا کرتی ہے۔ CASSIREV نے LANGUAGE MYTH میں لکھا ہے کہ علامت کسی خارجی یا داخلی حقیقت کا پہلو نہیں، بلکہ خود حقیقت ہے، ہم (علامت کے ذریعے) پیکر اور معروض اور نام اور شے میں شناخت کا رشتہ اور مکمل تطابق دریافت کرتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ روزمرہ کی گرد و پیش کی زندگی طلسم رنگ و نوا سے خالی ہے، شاعر کی چشم ہر رنگ میں وا رہتی ہے۔ محمد علوی، بل کرشن اشک، کرشن موہن اور بلراج کومل جیسے شعراء خارجی حقیقت کے نادر اور حیرت زا پہلوؤں کی پیکر تراشی کرتے ہیں۔ بودلیر نے کہا ہے: "رُوح کی بعض فوق فطری کیفیات میں زندگی کا عُمق روزمرہ کے عام واقعات میں نظر آتا ہے، عام زندگی اُس وقت علامت کا درجہ حاصل کرتی ہے۔"

○○

تم

نو نظموں کی لڑی

سردار جعفری

یہ میری ایک نئی کتاب کی ابتدائی نظمیں ہیں۔ ان کی تکنیک کا سراغ میری ۱۹۴۹-۵۰ء کی نظموں میں ملتا ہے جو "پتھر کی دیوار" میں شامل ہیں۔ خاص طور سے "تمہاری آنکھیں"، "جیل کی رات"، "شادی کا دن"۔ اس تجربے کا استعمال میں نے اپنی دوسری نظموں "مینار"، "اودھ کی خاک حسین" اور "ایشیا جاگ اٹھا" میں رزمیہ آہنگ کے ساتھ کیا ہے۔ پیش نظر نظموں میں آہنگ نرم ہے۔

سردار جعفری

نومبر ۱۹۷۶ء

تمہید

دمشق میں قحط جب پڑا تھا
تو عشق مفقود ہو گیا تھا
مگر ہم اِس عہد کی قیامت میں
عِشق کے گیت گا رہے ہیں
کہ یہ بھی اندازِ سرکشی ہے
ہمارے سجدے تمام تر بارگاہِ حسن و جمال میں ہیں

(۱)

کہاں سے آئی ہو، کون ہو تُم
نہ گُل، نہ خوشبو
مگر تمہارا وجود خود رُوحِ گُلستاں ہے
وہ کائناتِ سُرورِ حسن کا
خُود اپنا سُورج ہے، چاند اپنا
مَیں کائناتِ سُرور میں سانس لے رہا ہوں
شکنتلا ہے یہاں، نہ ہیلن
نہ ہیر ہے اور نہ جولیٹ ہے
فقط تمہارے بدن کا موسم
جو میری نظروں کی نرم بارش میں
رنگ اور نُور بن گیا ہے
کوئی نہیں تم سے بڑھ کے دُنیائے دلبری میں
کوئی نہیں مجُھ سے بڑھ کے دنیائے عاشقی میں
ہر ایک سے تم حَسین تر ہو
ہر ایک سے تم قدیم تر ہو
ہر ایک سے تم عظیم تر ہو

شاعر۔ بمبئی۔

(۲)

تمہارے ہونٹوں کے خَم میں جو لفظ بن رہے ہیں
وہ میرے سینے میں پھُول کی طرح کھِل رہے ہیں
تمہاری "ہاں" اِک گلاُب ہے تازہ و شگفتہ
کہ جس سے اَیوانِ جاں مُعطّر
"نہیں" بھی ننھّی سی اِک کلی ہے
جو دِل کی نازک سی شاخ میں سو رہی ہے۔

خوابِ بہار بن کر
یہ خواب تعبیر کے گُلستاں کا منتظر ہے
تمہارے دِلکش بَدن کے رنگوں میں مُضطرب ہے۔
مجھے "نہیں" کی کلی عَطا ہو
کہ جس سے "ہاں" کا گلاُب مہکے۔

(۳)

ہوائیں جو میری رازداں ہیں
وہ تم سے اِذنِ بہار لے کر
رَوِش رَوِش گُل بکھیرتی ہیں
تم اِن پہ محوِ خرام ہو گی
تو ایک اِس پھول میرے دِل کی طرح تمہارے
جو ان قدموں کو چُوم لے گا
مگر وہ زخموں کے پھُول

جو میری جاں کے اندر دَمک رہے ہیں
تمہارے تلووں کو رشکِ رنگِ حِنا کریں گے۔
زمانہ صُبحِ شفق کی تنویر مانگتا ہے۔

ع۔ بیٹی۔

(۴)

سُرورِ شامِ خیال ہو تم
جمالِ صُبحِ وصال ہو تم
تمہارا جسم اک دہکتا شعلہ ہے
جیسے آتش کدے کی لَو ہو
تمہارے آنچل کے آفتابوں کی روشنی ہے
جو اِس طرح چھَن رہی ہے جیسے
نئی سحر کی جوان ضَو ہو
نئی سحر، جس کی آرزو میں ہزار شامیں گُذر چکی ہیں،

(۵)

تمہارے شہرِ خیال میں
میرے دِل کا کاسہ
بھٹک رہا ہے
تم اپنے ہونٹوں کا شہد
آنکھوں کے پھُول
ہاتھوں کے چاند دے دو
یہ مُفلسی کی سیاہ راتیں وُجود پر طنز کر رہی ہیں

(٦)

زمیں کا رنگ تم، زمیں کا جمال تم ہو
زمیں کی دولت
زمیں کی پونجی
تم اپنے بازوؤں سے اور محنتوں سے پالتے ہو
کہ وہ تخیّل کے آسمانوں کی تتلیاں ہیں
تمام وہم و گماں کے پیکر
کسی کو اُن کی خبر نہیں ہے
مگر تم اُس خاک کی چتا ہو
کہ جس کی نس نس میں
سیلاب، آنسو اور آبلوں کی فصل کا خوں
رواں دواں ہے
سحر کا سورج تمہارے ماتھے کو چومتا ہے
بدن میں شب تیرگی روشنی ہے

(۷)

یہ جانور کِس قدیم صحرا سے آگئے ہیں
جو حُسن کی دلکشی سے لرزاں ہیں
عِشق سے خوف کھا رہے ہیں
نئے زمانے کی بانجھ تہذیب کے مُحافِظ
ادب گہِ زندگی
نگاہوں کے تازیانوں کی مُنتظر ہے

(۸)

ہَوائیں جو میری رازداں ہیں
وہ میرے ہونٹوں سے لفظ لے کر
تمہارے کانوں کی سیپیوں میں
گُہر کے مانند ڈالتی ہیں
میں مُسکراتا ہوں
تم بھی ہَنستی ہو
اور دونوں
نئی تمنّاؤں کے جزیرے میں گھُومتے ہیں
نہ کوئی محکوم ہے، نہ حاکم
نہ کوئی قانون ہے نہ سختی
بَس ایک زنجیرِ زُلف، شمشیرِ دلرُبائی

○ سیتا محل، فلیٹ نمبر ۱۰، دوسرا منزلہ۔ بھومن جی پیٹیٹ روڈ۔ بمبئی ۔ ۲۶

وامق جونپوری

وقت

زندگی اِک متحرک جادہ
اِرتقا جس کا مدار
بادوآب وگِل ونار
زندگی جہدِ مسلسل پہ سدا آمادہ
زندگی ایک متحرک جادہ
زندگی حلقۂ ایجاد کی اک لامتناہی زنجیر
زندگی تیشۂ مزدور سے ترشی ہوئی پانی کی لکیر
وقت کی رَو میں بہی جاتی ہے۔
وقت کی چھوٹی سی تصویر کہی جاتی ہے۔

وقت اک جوئے رواں
بیکراں
سیلِ گراں
وقت کا کوئی کنارہ ہے نہ اِس کی کوئی تھاہ
اِس کی ہر موج ہزاروں صدیاں
جزر و مد اِس کے توارِیخِ جہانِ گذراں
وقت رفتار ہے لمحات کا اِک دھارا ہے۔
وقت دلدار و جہاندار و جہاں آرا ہے،
وقت دوار ہے، تخلیق کا گہوارہ ہے۔

وقت فنکار ہے تہذیب کا فوّارہ ہے۔
وقت کے ہاتھوں کا ڈھالا ہوا شہکار انساں
صدفِ بطنِ زمیں کا دُرِ شہوار انساں
وقت اِدراک و کمالاتِ نظر دیتا ہے۔
پائے افکار کو توفیقِ سفر دیتا ہے
وقت صورت گرِ دیدہ ورِ معمار بھی ہے۔
وقت کے قبضہ میں تخریب کی تلوار بھی ہے۔
وقت کی نوک رگِ جاں سے قریب
وقت کی کاٹ بدلتی ہوئی قدروں کی نقیب
لطف پر آئے تو مٹی سے اگاتا ہے گُہر
اور نظر بدلے تو کر دیتا ہے لاکھوں کو صفر
وقت جب چاہتا ہے حکمِ اجل دیتا ہے۔
وقت ایک پھونک میں صورت ہی بدل دیتا ہے۔
وقت کی سانس ہے طوفانوں کا آہنگِ خرام
اِس کی ہر جنبشِ مژگاں ہے تغیر کا پیام
اتفاقات کھلونے اِس کے
حادثاتِ دو جہاں وقت کے ہیں بازیچے
انقلاب اِس کا مزاج
وقت ہر غم کا عِلاج

شاعر۔ بمبئی

وقت ساقی بھی ہے بادہ بھی ہے پیمانہ بھی
پیاس بھی نشہ بھی مے ساز بھی میخانہ بھی
اپنے رندوں کو عطا کرتا ہے اُس زہر کا جام
جس کا ہر گھونٹ ہے پروانۂ جاگیرِ دوام
امتحاں کے لئے ظالم کو پنھا دیتا ہے تاج
خون کے سکوں میں عُشاق سے لیتا ہے خراج
دُور سے چاہنے والوں کو نظر آتا ہے
اور جھپکتے ہی نظر سَن سے گذر جاتا ہے
اس کے قدموں کے نشانات مہ و مہر و نجوم
اس کی سنجیدگیِ طبع کتابات و علوم
رنگ و بُو اس میں کوئی ہے تو وہ ہے صحنِ چمن
اس کا زینہ ہے اگر کوئی تو وہ دار و رسن

وقت مُستقبل و ماضی کے سوا کچھ بھی نہیں
حال اک وہم ریاضی کے سوا کچھ بھی نہیں
حال ناپید سی اک شے مثلِ خطِ اُقلیدس
اک گُمان
ایک خلش
جس میں اک آن کا ٹھہراؤ نہیں
ایک لمحہ کا بھی پھیلاؤ نہیں،

وقت کا راستہ سیدھا ہے کوئی پھیر نہیں
وقت میں دیر تو ہو سکتی ہے اندھیر نہیں
وقت کے فاصلوں کی ناپ نہیں
جو ہر روشنی و برق نہیں بھاپ نہیں

شاعر۔ بمبئی

وقت محدودِ حصارات نہیں
وقت پابندِ خیالات نہیں
نہ کوئی شام ہے اس کی نہ کوئی اس کی سحر
کوئی خالی نہیں اس سے
نہ خلا اور نہ ہوا
نہ کوئی دشت نہ در
وقت ہر شے پہ مُحیط
ایک آغوشِ بسیط
اس کے امکان میں اعداد کی پہنائی ہے۔
اس کی قُدرت میں قیامت کی توانائی ہے۔
اس میں یکتائی ہے دارائی ہے گیرائی ہے۔
وقت بیگانۂ دستور ہے ہرجائی ہے
کبھی جلوت میں نہاں اور کبھی خلوت میں عیاں
خود تماشا بھی ہے اور خود ہی تماشائی ہے

وقت دیرینہ و لافانی ہے۔
وقت یکتائی میں لاثانی ہے۔
ابتدا کوئی نہ اس کی نہ کوئی اس کا عدم
ایک وحدت جو کبھی بیش نہ کم
اس کا خالق نہیں کوئی نہ کوئی اس کے سوا
یہی شاید ہے خدا۔!

○ لال کوٹھی۔ ڈاکخانہ کاج گاؤں۔ ضلع جونپور (یو۔پی)

خلیل الرحمٰن اعظمی

مٹی کا گیت

مٹی کے سب رنگ انوکھے، سب دیوانے مٹی کے
مٹی کے سب کھیل کھلاڑی، نئے پرانے مٹی کے

مٹی کی یہ سندر کایا، مٹی کی ہی ساری مایا
کنکر پتھر، سونا چاندی، سولہ آنے مٹی کے
مٹی کے سب چہرے مہرے، مٹی کے سب ننگے پاؤں
مٹی کی یہ زلف گھنیری، سب کے شانے مٹی کے
مٹی کی ننھی سی کیاری، مٹی کی ہلکی پھلواری
مٹی کے یہ پھول، یہ کلیاں، سب کے دہانے مٹی کے
مٹی کے سب کھیت ہمارے، مٹی کی پگڈنڈی بھی،
مٹی کے ہریالے پودے، دانے دانے مٹی کے
مٹی کے سب پنگھٹ اپنے، مٹی کی ہی سب سکھیاں
مٹی کے چمکیلے گگرے، کون یہ جانے مٹی کے
مٹی کی ماں بہنیں اپنی، مٹی کے ہیں سب رسیا
جھولا جھولیں سب مٹی کا، سب کے ترانے مٹی کے
مٹی کی ہی موہنی صورت، مٹی کی یہ اپنی گڑیا
مٹی کے سب دلہن دولہا، تانے بانے مٹی کے
مٹی کے سب دادی دادا، مٹی کے سب نانی نانا
مٹی کے سب آنکھوں والے، اندھے کانے مٹی کے
مٹی کے سب محل دو محلے، مٹی کی چھوٹی سی کٹیا
مٹی کے سب دیے، یہ شمعیں، سب پروانے مٹی کے
مٹی کی سب گلیاں اپنی، مٹی کے سب گاؤں ہمارے
مٹی کے سب شہر بسے ہیں، سب ویرانے مٹی کے

مٹّی کے سب ساقیِ دلبر، مٹّی کے سب شیشہ و ساغر
مٹّی کے سب جام و سبو ہیں، سب پیمانے مٹّی کے
مٹّی کے سب دیوتا دیوی، مٹّی کے سب گرجا مسجد
کیا سیتا، کیا کالی ماتا، سب افسانے مٹّی کے
مٹّی کی میٹھی سی بنسی، مٹّی کی ہی چنچل رادھا،
مٹّی کے ہے کرشن کنہیا، سب کے گانے مٹّی کے
مٹّی کا بازار لگا ہے، کورے کورے سے برتن
کس کی صراحی، کس کا پیالہ، سب پیمانے مٹّی کے
مٹّی کے چولہے پر ناچے سوندھی روٹی مٹّی کی
چو کچھ چکّی، چاک میں پیسے دانے دانے مٹّی کے
مٹّی کی خوشبو میں بسا ہے مٹّی کا یہ ذرّہ ذرّہ
مٹّی کو مٹّی ہی پکارے، حیلے بہانے مٹّی کے
چھن چھن، چھن چھن، چھن چھن، چھن چھن، ___ بجتی کوڑی مٹّی کی
کھن کھن، کھن کھن، گیت سناتے آنے آنے مٹّی کے
تاک دھنا دھن۔ تاک دھنا دھن، بولے طبلہ مٹّی کا
ناچو، ناچو، ناچو، ناچو سب رقصانے[1] مٹّی کے
دھما دھما دھو، دھما دھما دھو، دھم کا مٹّی کا تانڈو
اس کے پیچھے یاہو، یاہو، سب مستانے مٹّی کے
دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ دھڑک رہی ہے ہر ہر چھاتی مٹّی کی
سر سر، سر سر، سرک رہے ہیں سارے شانے مٹّی کے
مٹّی مٹّی مٹّی باجے، ___ باجے کیچ کا نقّارہ
گھر چل گھر چل، گھر چل، گھر چل، او من مانے مٹّی کے
مٹّی مٹّی مٹّی مٹّی، مٹّی لوری گاتی ہے
سو جا سو جا، سو جا سو جا، او دیوانے مٹّی کے
مٹّی کی چادر میں چھپیں گے ___ قبر بنے گی مٹّی کی
سب مٹّی میں مل جائیں گے، ختم فسانے مٹّی کے
ختم فسانے مٹّی کے

۱؎ اجتماعی رقص کے لئے یہ لفظ میں نے خود وضع کیا ہے، معلوم نہیں کہاں تک موزوں ہے۔

وحید اختر

سفر کی دُعا

میں یہاں قید ہوں
میری واماندگی نے مرے پاؤں میں ایک زنجیر ڈالی ہے۔
ماحول نے میری زنجیر میں اور کڑیاں بڑھائیں
رشتۂ رُوح وجاں آج تک قفلِ زنجیرِ پا
فکرِ نانِ جویں پَر کترتی ہے پرواز کے
پا پیادہ نہ طے ہو سکیں گے کبھی فاصلے، دُور سے آتی آواز کے۔
اک جزیرے میں محصور ہیں حوصلے سب تگ و تاز کے
مُجھ سے چل کر مجھی تک پلٹ آتے ہیں سائے میری ہی آواز کے

پائے وحشت نہیں لنگ
(جیسا جزیرہ پرستوں کا ہے)
بزمِ امکاں نہیں تنگ
(جس طرح اندھی انا کے جزیروں کی ہے)
کرۂ ارض تو ایک سیارہ ہے
نیم روشن خلاء میں معلق
نوکِ سوزن پہ اک قطرۂ خوں گرفتہ
کیا مرے شوق کے پاؤں اس نوکِ سوزن سے بھی ہیں حقیر؟
کیا مری جرأتِ آرزو، نیم روشن کُرے سے بھی کم مُستنیر؟

نیلے، اودے، ہرے، گہرے، مَٹیالے، کالے چمکتے ہوئے پانیوں کے سمندر
ہیں میری نگاہوں کے بھی منتظر
سخت اور نرم، خشک اور نم، اُونچی نیچی زمینوں کے زینے۔
کہیں سبز پوش اور کہیں گُل بدن
کہیں صرف بے رنگ گرد و غبار
اور کہیں ساتوں رنگوں کی آمیزشوں کے مُصوّر ورق
یہ تنوّع کے منظر بھی میری نگاہوں کے ہیں منتظر
میرے قدموں، مرے لمس اور میرے بوسوں کے ہیں منتظر

قریہ در قریہ، کوچہ بہ کوچہ چمکتے ہوئے چشم و لب
کارواں کارواں شاہراہوں پہ چلتے ہوئے زندہ شاداب روشن بدن
تنگ سیلے، سیہ قبر آسا مکانوں میں بیٹھے ہوئے، سرنگوں رنج و درد و تعب
ظلم کے آتشیں خون آلودہ ایوانوں میں حکمراں جبر و قہر و غضب
میرے چشم و لب و دست و پا کے بھی ہیں منتظر
حوصلے زیست کرنے کے میری دعا کے بھی ہیں منتظر

عشق کے مکتب اور علم کے مدرسے
مقتل اور میکدے
جہد کے قافلے
شوق کے سلسلے
ہوں جہاں بھی
مرے ذہن و دل کی ضیاؤں کے ہیں منتظر
نطق و حرف و صدا کے ہیں جتنے بھی رنگ
آرزو کی اُمنگ
زندگی کی ترنگ
عیش اور غم کے ڈھنگ
میرے لفظ و معانی کی رقصاں شعاعوں کے ہیں منتظر
یہ زمیں اپنی وسعت تلک
آسماں اپنی رفعت تلک
دے رہے ہیں صدا
پانیوں کے سمندر
زمینوں کے منظر
مرے منتظر ہیں
میں یہاں قید ہوں
اے خدا! اِس جزیرے کے محصور یانی میں بھی در کھلیں
ساحل آغشتہ کشتی کے لنگر کھلیں
میری زنجیریں پر کھلیں

○ شفیع ہاؤس قلعہ روڈ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علیگڈھ

شاعر۔ بمبئی۔

بلراج کومل

نصف دائرہ

سرِ داستاں ، ترے نام کے
تری قوسِ افسوں طراز کے
ترے روئے شعلہ عذار کے
ترے خواب کے
جو خطوط تھے ۔
انہیں دستِ یادِ حسیں سے میں نے سمیٹ کر
دلِ مضطرب میں سجا لیا
ترے نقش کو ترے عکس کو
میں گلے لگاتا تھا روز و شب
اسے چومتا تھا میں روز و شب
اسے پوچھتا تھا میں اپنے پچھلے جنم کی ساری حکایتیں
ترے چشم و لب کی عنایتیں
مری آرزو
سگِ مرگ کی رگِ اشتہا سے بسیط تھی
مری آبرو یہ محیط تھی

میں فرازِ سُود و زیاں سے گرچہ گُذر گیا۔
ترے نقش میں، ترے عکس میں
میں طلوعِ گشتِ عذاب میں
ترے پربتوں، ترے ساحلوں
کے ہجوم میں
تجھے دامنِ دلِ آسماں میں نہ بھر سکا —
تجھے جی سکا نہ میں مر سکا
ترا کون تھا-؟ تری وادیوں کے نشیب میں مجھے کیا ہُوا،

میں سفر سفر کی صعوبتوں سے گُذر گیا
میں شفق نہیں تھا، مگر ترے
درِ داستاں کے قریں قریں
رگِ خاک میں، دمِ تیرگی کی بساط میں
ترے کھیل میں
تری آہٹوں کے فشار میں
مرا آفتابِ نویدِ نو
مری آبرو سے بچھڑ گیا
ترے قُرب میں
تری آرزو سے بچھڑ گیا۔

ای - ۱۳۹ - کالکاجی - نئی دہلی ۱۹

ناز شی ۔ پرتاب گڑھی

بات بنائے نہ بنے

○

بیگم وارڈ ۔
پرتاب گڑھ
(یو پی)

ذہن کے صحرا میں میری فکر کے پاگل پرند
اُڑ رہے ہیں دیر سے
اُڑتے اُڑتے تھک چلے
پاگل پرند
دُور تک صحرا ہی صحرا
دُور تک ہے صرف دُھوپ
اب تو کوئی آس ٹھنڈی چھاؤں پانے کی نہیں
اب تو کوئی شاخ تھک کر بیٹھ جانے کی نہیں
اب تو سنولانے لگے الفاظ کے بھی رنگ رُوپ
شاہدِ معنی بھی بے چہرا ہُوا
پھر بھی میری فکر کے پاگل پرند
جانے کس اُمید پر ہیں پَرفشاں
خوں چکاں
اور میرے ذہن کا صحرا تپاں

فکر کے پاگل پرندوں کو نہ جانے کس نے دی ہے یہ خبر
چند سائے نیم جان و مضمحل
آپ اپنے سے خجل
ذہن کے صحرا کی حد سے کچھ پرے
ہیں کھڑے
اور رستہ تک رہے ہیں دیر سے
لفظ و معنی کی دریدہ سی قبا پہنے ہوئے

اے مرے افکار کے پاگل پرندو بیٹھ جاؤ
اِس زمیں، جلتی بھبکتی سی زمیں میں سر چھپاؤ
یہ زمیں اوّل بھی ہے آخر بھی ہے
یہ زمیں باطن بھی ہے ظاہر بھی ہے
کوئی خواب
کوئی سراب
کوئی سایہ کوئی شاخ
ذہن کے صحرا سے آگے کچھ نہیں ۔!

حُرمت الاکرام

مَیں : اَپنا مَقتل

صبح تا شام جنگ رہتی ہے ،
قہرماں ساعتوں کے لشکر سے
اور پھر رات اک عدو کی طرح
بڑھتی ہے تیغ آزمائی کو ،
جزو وِتار نسخ ہوچکا وہ دَور ۔
جب کسی یارِ مہرباں کی طرح
ڈُوبتے آفتاب کی زَردی
گھُل کے اَمواجِ خوں میں کہتی تھی :
رات لائی ہے نیند کا مرہم
دِن کے زَخموں کا اِندمال کرو
یہ صَدی ایٹمی ہے ۔ اِس کا مِزاج
کِتنا تیکھا ہے ؟ میں بتاؤں کیا
صبح تا شام — شام تا ہمہ شب
معرکہ زِندگی سے رہتا ہے

وقت ؛ آگ اور لہو کا سَوداگر ،
بانٹتا شعلے — بیچتا خنجر
[کرتا رہتا ہے وار آٹھ پہر]
نفرتیں — حسرتیں — تمنّائیں
[مُتصادم صفیں غنیموں کی —]

دل کی شوریدگی — بَدن کا عَذاب
خودگری پر خود آگہی کا عتاب —
فکر : مَنجدھار میں لرزتی ناؤ !
رابطے : تاج محل شیشے کے
خُلق — تہذیب : خواب کی جاگیر
نیکیاں : کتنے دائروں کی اسیر
صبح تا شام — شام تا ہمہ شب
جنگ رہتی ہے اِن حوادِث سے
بان آتے ہیں زہر میں ڈُوبے
اک کمیں گاہ ہے خود اپنا بَدن
مجھ میں روپوش ہیں مرے دُشمن
یہ سَدا کی کشاکشِ پیکار
اپنا مَقتل بنا گئی ہے مجھے
[کتنے ٹکڑوں میں بٹ گیا ہوں میں]

اور یہ سوچنے لگا ہوں مَیں
چوٹ کھا کھا کے جی رہا ہوں مَیں

O رَام باغ - مرزا پور (یو۔پی)

شاعر - بمبئی۔

شفیق فاطمہ شعریٰ

فجر کا الاؤ

نگاہ سے نہاں الاپتے ہوئے
ہزار ہا پرند
الاپ اِن کی کوٹتی ہے نُور کے وَرق
سُرور کے ورق
الاپ انکی پوچھتی ہوئی:
کہ وہ الاپ
جو بدلتے موسموں کو پیرہن عطا کرے
کہاں ہے ؟
نیند بند کھڑکیوں کے رَوزنوں سے جھانکتی ہے :
ــــ وہ یہاں نہیں
یہاں نہیں کہ آج اور کل کے دَرمیاں کا فاصلہ
شمار اِس کا
اپنے صَرف کردہ ایندھنوں میں لکھ چکا
وہ نادہند
اور نادہند سے تقاضہ کیا ــــ

چیخ چیخ کے دُور تک
اُچھل رہا ہے
جل رہا ہے فجر کا الاؤ
دُور دُور تک
کُہاسہ ہے پگھل رہا
گُھپا گُھپا گُپھاؤں کے دائرے،
گُھپا گُھپا گُپھاؤں کے دائروں میں
بَن گھنے کہ جن میں جھُٹپٹا
تپسیوں کے ساتھ تھا صدا مُقیم،
جَل رہے ہیں
جَل رہا ہے فجر کا الاؤ
سُگندھ اِس کی اتنی گھائل اتنی تیز ہے
کہ سیلی سیلی یہ سُگندھ ہے لہو لہو ــــ
سڑک کے کنکروں پہ
چاک گھومتے ہوئے

شاعرہ - بمبئی ۔

اُداس سُمرنوں کے
حجاب سے نہ رُک سکے
دراڑ پڑ گئی تو پھیلتی چلی گئی ـــــ
اِدھر کسی کو وقت کا پہاڑ کاٹنا
اُدھر کسی کو
جنبشِ مژہ سے
گاؤں گاؤں بکھرے مرقدوں کے بیچ
فاصلہ تھا پاٹنا

چراغِ چشمِ نم
کسی بھی شام کے نواح میں جلے
کسی بھی یاد کے
شکستہ طاق میں بھڑک اُٹھے،
سدا وہ زیرِ خاک
راہ ڈھونڈتا ہُوا چلے
مگر سُراغ اُس کو مِل سکے تو صرف اِس قدر
کہ دُور،
جان و تن کے ما و مَن کے فاصلوں سے دُور
سطحِ بحر پر
گہر اُچھالتی ہے، صُبحِ شاہوار ـــــ

یہ قہر ـــــ
کس غضب کا ناگزیر
یہ فصل
جس کے بعد قُربِ دل پذیر
اِسی کی آڑ سے تو رُو نما ہُوا
جو ازخندہ ہائے بے بہا کسی کے واسطے
کسی کا بھولپن
کہ جس کی کوئی انتہا نہ تھی

وہ میرا اپنا بھولپن ـــــ
اُدھر وہ نُور نُور رَت جگے
دُعائے مُستجاب کے
اِدھر وہ نیند،
اُس کی باڑیاں گھنی
چمکتی اوس سے بھری پُری
دَبیز دُھند اُس کی
شش جہت سے گر رہی ہے
ہر صَواب و ناصَواب
منظرِ کشادہ یاب ـــــ نیند
میری اپنی نیند
کروٹیں بدل رہی ہے
چشمۂ ازل اُبل رہا ہے
جل رہا ہے فجر کا الاؤ

(ناتمام)

یہ قہر جو ہمارے، درمیاں رَوا رکھا گیا

شاعر، بمبئی۔ ○ ممتاز کالج۔ ملک پلیٹ۔ حیدرآباد

عزیز قیسی

نغمۂ اَبد

میں نغمہ گرِ فنا و گزیدہ
میں نغمہ گرِ فنا شُنیدہ
تم مجھ کو جہاں سے سُن رہے ہو
وہ پل مری ابتدا نہیں ہے
تم جب بھی مجھے نہ سُن سکو گے
وہ پل مری انتہا نہیں ہے
میں نام نہیں ہوں — نغمگی ہوں
تم نام نہیں ہو — زندگی ہو
میں بھی نہ تھا — اور میں یہیں تھا
تم بھی نہ تھے — اور تم یہیں تھے
پل بھر سہی میری نغمہ خوانی
پل بھر سہی اپنی زندگانی
تم بھی نہیں ہوگے اور میں بھی
تم بھی یہیں ہوگے — اور میں بھی
ہم لوگ ازل — ہمیں ابد ہیں
تم نغمہ گرِ ازل کی محفل
میں نغمہ گرِ اَبد کا نغمہ

○ فلیٹ نمبر ۵، مون کرافٹ اپارٹمنٹس - آف کارٹر روڈ - باندرہ بمبئی ۵۰

شاعر، بمبئی۔

قاضی سلیم

رُستگاری

(۱)

زخم پھر ہرے ہوئے
پھر لہو تڑپ تڑپ اُٹھا
اندھے راستوں پہ بے تکان اُڑان کے لئے
بند آنکھ کی بہشت میں
سب دریچے ۔۔۔ سب کواڑ کھل گئے
اور پھر
اپنی خلق کی ہوئی بسیط کائنات میں
دُھند بن کے پھیلتا سمٹتا جا رہا ہوں میں
خدائے لم یزل کے سانس کی طرح
میرے آگے آگے ایک ہجوم ہے۔
جس کو جو بھی نام دے دیا ۔۔۔ وہ ہو گیا
میرے واسطے سے سب کے سلسلے بندھے ہوئے ہیں
۔۔۔ سب کی موت زندگی
میرے واسطے سے ہے
زمیں و آسماں کے بیچ
جس کو بھی پناہ نہ مل سکے
وہ آئے میرے ساتھ
منتظر ہے آج بھی
فضا جو لفظ پر محیط ہے۔
عمیق اور بسیط ہے۔

(۲)

مجھے بھی آج تک نہ مل سکا
تماشا گاہِ روز و شب کا بیج
۔۔۔ اپنے طور پر
نئے سرے سے جس کو بو سکوں
کہاں کے سلسلے
۔۔۔ کیسے رابطے
رگوں میں صرف اس قدر لہو بچا ہے۔
۔۔۔ پنکھ پنکھ میں
کچھ ہوا سمیٹ کر
آخری اُڑان بھر سکوں
بے محابہ سوچ
۔۔۔ آندھیوں سی سوچ میں
صرف ہو رہا ہوں میں
ہر تھپیڑا مرے نقش چاٹ چاٹ کر
دُھند بن رہا ہے۔
۔۔۔ دُھند گہری ہو رہی ہے
گزرتے وقت سے میں جڑ رہا ہوں
۔۔۔ جڑ گیا ہوں
۔۔۔ اپنا کام کر چکا

○ سلیم منزل ۔ اورنگ آباد (مہاراشٹر)

شاعر ۔ بمبئی ۔

شہر یار

لذّتِ سفر

اِس کھلی مُٹھّی کو کیسے بند کر دوں
ریت میری منتظر ہے

روشنی کے دائرے میں ایک نُقطے کی طرح
میں بھی کھڑا تھا
دُور سے اک مُنحنی سی، اَن سُنی سی چیخ
مُجھ تک آ رہی تھی
آنکھ ساکت ساحلوں پر آنے وَالی کشتیوں کے
بادبانوں سے اُلجھتی جا رہی تھی
پاؤں کے نیچے سے یہ کیا شے کِھسکتی جا رہی ہے
زرد پتّے تیز آندھی کو دُہائی دے رہے ہیں
کیا عجب، کیسے نئے منظر دکھائی دے رہے ہیں

بوتلوں میں بند جتنے دیو ہیں آزاد ہوں گے
خواہشوں کے شہر پھر آباد ہوں گے
ہر بدن بارُود کی بُو سے مہکتا جا رہا ہے
ایک زینہ دوسرے زینے سے مِلتا جا رہا ہے
یہ سفر کچھ اور بڑھتا جا رہا ہے

○ فیصل ولا۔ سر سیّد نگر۔ علی گڑھ۔

شاعر۔ بمبئی۔

ساجدہ زیدی

نیلے امبر کے سائے تلے

روز و شب
پیلی یکسانیت کے لبادے میں لپٹے ہوئے
——— ایک لائن میں
سیدھے کھڑے ہیں

رنگِ شب سرخ ہے
اور نہ رنگِ سحر نیلگوں
رخ پہ معمول کی گرد ہے
پردہ سرد ہے
کوئی رنگِ تمنا جھلکتا نہیں

رنگ و رامش
بدن
رقص
رفتار
حرکت
ذرّہ ذرّہ ریگ بن بن کے
ہر سُو بکھرنے لگے۔۔
لمبے ہونے لگے شام کے نرم سیّال سائے
جم نہ جائے.....

رگوں میں مچلتا ہو
تھم نہ جائے کہیں
شورشِ آرزو

آؤ قیدِ در و بام ہوش و ہوس توڑ ڈالیں

کوئی رمز
کوئی کنایہ
کوئی بے بہا علامت جگائیں
کہ اک مسافت کوش
بیدار کر
بے بصر
زیست کی حکمرانی کی سرحد سے آگے
یہی چند دزدیدہ لمحے چرا کر
کسی گوشۂ مختصر میں
گھڑی..... دو گھڑی
بیٹھ جائیں۔
کچھ کہیں....۔
کچھ کریں....
نیلے امبر کے سائے تلے
دل کے اجڑے ہوئے طاق میں
غم کا دیپک جلائیں۔

○ گل برگ، ۲ دودھ پورہ۔ سول لائنس۔ علی گڑھ

شاعر۔ بمبئی۔

ساجدہ زیدی

سَمندر کے سینے کے خاموش اسرار

نہ ہم تم
نہ وہ لفظ و معنی کے بے باک رِشتے
نہ اپنی حدوں سے گذرتے ہوئے تُند احساس کا
رقصِ رنگیں

نہ جَلتے بدن، کانپتی رُوح کا
سیلِ آتش
نہ جسموں کے آہنگ میں غرق ہوتی ہوئی
رُوحِ ہستی
نہ اظہار کی جُوئے بے روک،
—— کاغذ پہ جلتے ہوئے سُرخ دھبّے ——
نہ انکار و اقرار، رفتار و حرکت
نہ امکانِ تازہ کی بے ساختہ مُسکراہٹ

کہ ہم تم
نہ وہ لفظ و معنی کے بے لاگ رِشتے

بہت فاصلے پر......
جہاں دَرد کا آسماں جُھک گیا تھا
وہیں ٹُوٹے بکھرے ہوئے سنگ ریزوں پہ
کُچھ نقشِ پا مُرتسم ہیں

کوئی نقشِ بر سنگ
کب نقش بر آب کی طرح مِٹتا ہے۔

ہستی کے اوراق پر
خامۂ آرزو چل پڑے گر تو رُکتا نہیں

کسی اَبر کے نرم آوارہ ٹکڑے سے کہہ دو
کہ برسے
گھٹا ٹوپ اندھیروں میں برسے
اِنھیں پتھّروں پر
اِسی نقش بر سنگ پر...... بے محابا
کہ جلتی ہوئی ریگ
ہر قطرۂ ابر کے وصل کی مُنتظر ہے۔

کہ ہم تم بھی......
انکار و اصرار کی سرحدوں سے پَرے
جُستجوئے مکافات میں
اِک نوائے دگر قلبِ امکاں میں ہے۔
ایک حرفِ دگر اپنے دِن رات میں
کہ رفتار و حرکت......
سمندر کے سینے کے خاموش اُسرار ہیں

کہ ہم تم
دریں پردۂ سازِ ساکت
ہر اک لمحہ شکلیں بدلتی ہوئی
خوئے اِقرار ہیں۔

شاعر۔ بمبئی

مخمور سعیدی

......راستے روشن

نیا سُورج زمیں پر روشنی پھیلا رہا ہے۔
ـــــــ دُور تک ہیں راستے روشن
ہزاروں زرفشاں کرنیں
سفر میں ہیں چمکتی تتلیاں بن کر
گھنے جنگل۔ کھُلے میدان، بل کھاتی ہوئی ندیاں،
کہ جھُرمٹ کوہساروں کے
مُسافر روشنی کی آخری منزل نہیں کوئی

نیا سُورج
زمیں پر روشنی پھیلا رہا ہے،
ــــ دُور تک ہیں راستے روشن
ہزاروں زرفشاں کرنیں
سفر میں ہیں ــــ چمکتی تتلیاں بن کر
ہوا کے دوشِ رنگیں پر
فضائیں نُور و نکہت کا ہیں گہوارہ
فسوں پرور یہ نظارہ ــــ
نکل کر اپنے معمولات کی اندھی گپھاؤں سے
چلیں ہم بھی چمکتی تتلیوں کی ہمرکابی میں
اسی صدیوں پُرانے شہر کی جانب
جہاں صدیوں پُرانے گوشۂ ظلمت میں
ــــ اک تختہ گلابوں کا
گزُرتے وقت کی نیرنگیوں پر دم بخود حیراں
مُسافر روشنی کی واپسی کا منتظر ہوگا۔

○ ۹-اے - انصاری - مارکیٹ - دریاگنج - نئی دہلی - ۲

کُمار پاشی

دسمبر جا

دسمبر جا
اکیلا چھوڑ دے مُجھکو
نہ صبحیں دُھوپ والی دے، نہ شامیں رنگ والی دے
مرے شہرِ خموشاں کو فقط راتیں تو کالی دے
تو اپنے ساتھ یہ نیندوں بھری ٹھنڈی ہوا لے جا
یہ موسم، یہ مناظر اور یہ پُر افسوں فضا لے جا
دسمبر جا
نہ رونے کی اجازت ہے، نہ ہنسنے کی تمنّا ہے۔
مرے اندر، مرے باہر
یہ کیسا سخت پہرا ہے
مرے نزدیک یہ بڑھتا اندھیرا کتنا گہرا ہے

دسمبر آ
مقدّس آسمانوں سے اُترتی سانولی سی شام، یہ جام و سُبو لے جا
مری نس نس میں ہولے سے جو اب بھی سرسراتا ہے لہو لے جا
دسمبر آ
دسمبر جا

○ ۳۳۷۱ - دہلی گیٹ۔ نئی دہلی

شاعر بمبئی۔

[redacted]

ہم عصر اُردو ادب نمبر، ۱۹۷۷ء

زاہدہ زیدی

وہ حرف وصوت، وہ صدا

وہ حرف جو فضائے نیلگوں کی وسعتوں میں قید تھا
وہ صوت جو حصارِ خامشی میں جلوہ ریز تھی
صدا جو کوہسار کی بلندیوں پہ محوِ خواب تھی،
رِدائے برف سے ڈھکی
وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں سے
چمن کے جذب ہو رہا تھا
ریگ زارِ وقت میں،
جو ذرّہ ذرّہ منتشر تھا
دُھندلی دُھندلی ساعتوں کی گرد میں
وہ معنیٔ گُریز پا گزر رہا تھا جو رگِ حیات میں
وہ رمزِ منتظر کہ جو ابھی نہاں تھی بطنِ کائنات میں

وہ حرف وصوت، وہ صدا
وہ لفظِ منتشر —
وہ رمزِ منتظر —
وہ معنیٔ گُریز پا —
بس ایک جست میں حصارِ خامشی کو توڑ کر
پگھل کے میرے دردِ آرزو زدہ کی آنچ میں
وہ میرے نطق کی صباحتوں میں ڈھل گیا

وہ آبشارِ نغمہ و نوا
کہ کوہسارِ سرد سے گرا
کہ گونجتی گپھاؤں سے اُبل پڑا
وہ جوئے ذات —
نغمۂ حیات —
جو رواں دواں ہے
— بحرِ بیکراں کی کھوج میں

○ ۲۲ - ذاکر باغ ۔ مسلم یونیورسٹی - علیگڈھ

ندا فاضلی

جنگ

سرحدوں پر فتح کا اعلان ہو جانے کے بعد
جنگ
بے گھر، بے سہارا
سرد خاموشی کی آندھی میں بکھر کے
ذرّہ ذرّہ پھیلتی ہے۔
تیل
گھی
آٹا
کھنکتی چوڑیوں کا روپ بھر کے
بستی بستی ڈولتی ہے۔

دن دہاڑے
ہر گلی کوچہ میں گھس کر
بند دروازوں کی سانکل کھولتی ہے۔
مدّتوں تک
جنگ گھر گھر بولتی ہے
سرحدوں پر فتح کا اعلان ہو جانے کے بعد ——!

○ بی ۲/۲، گورنمنٹ کالونی ۔ باندرہ : بمبئی ۔ ۵۱
شاعر، بمبئی۔

پریم واربرٹنی

سمندر اور میں!

میں
کالی ریت کا ساحل سہی
کوئی تو ڈوبتے شب کے جزیرے سے
اُبھر کر،
روشنی کا بادباں کھولے
ستاروں کو بھنور کا ساز دے
کوئی تو آخرِ شب کو ذرا آواز دے
اُفق سے تا اُفق، لیکن
بڑی گہری اُداسی ہے۔
نہ کوئی نُور کی مشعل، نہ کوئی گیت مانجھی کا
نہ کوئی گُنگناتی سرپھری کشتی گھٹاؤں کی
ربابِ شش جہت کیوں دل شکستہ ہے؟
لباسِ گردشِ عالم بھی خستہ ہے۔

سمندر،
چیختا تھا میرے سینے میں کبھی، لیکن
میں اَب تو ریت کا تشنہ لب سُنسان ساحل ہوں
وہ ننگا اژدھا لیٹا ہوا ہے میرے سینے پر
کہ جس کو دوسرے لفظوں میں سنّاٹا بھی کہتے ہیں

نہ جانے کیوں
سمندر میں کوئی طوفاں نہیں اُٹھتا۔؟
مگر کچھ دور سوتے مقبروں کے بے ثمر اُونچے درختوں سے
اُڑے ہیں اِس طرح دو پھڑ پھڑاتے
کانپتے زخمی حسیں طائر
کہ جن کی دِل شکن اور رُوح فرسا چیخ کو سُن کر
اچانک، شب کا سایا ڈر گیا ہے
زمیں تو زندہ ہے اب تک، ہوا بھی سر برہنہ ہے
مگر روتا ہوا بوڑھا سمندر مر گیا ہے۔

○ ۱۱۶۹. سیکٹر ۸ سی - چنڈی گڑھ (پنجاب)

ف۔

بشر نواز

پتا نہیں وہ کون تھا

پتا نہیں وہ کون تھا
جو میرے ہاتھ
موتیے کی ڈال پنکھ مور کا تھما کے چل دیا
پتا نہیں وہ کون تھا
ہوا کے جھونکے کی طرح جو آیا اور گذر گیا
__________نظر کو رنگ، دل کو نکہتوں کے دُکھ سے بھر گیا

میں کون ہوں ؟
گذرنے والا کون تھا ؟
یہ پھول پنکھ کیا ہیں، کیوں ملے ؟
یہ سوچتے ہی سوچتے
تمام رنگ، ایک رنگ میں اُتر گئے
سیاہ رنگ
تمام نکہتیں اِدھر اُدھر بکھر گئیں
خلاؤں میں

یقین ہے ....
نہیں نہیں گمان ہے
وہ کوئی میرا دشمنِ قدیم تھا
دکھا کے جو سراب میری پیاس اور بڑھا گیا
میں بے حساب آرزوؤں کا شکار
انتہائے شوق میں فریب اُس کا کھا گیا
گمان ہے ....
نہیں نہیں یقین ہے
وہ کوئی میرا دوست تھا
جو دو گھڑی کے واسطے ہی کیوں نہ ہو
نظر کو رنگ، دل کو نکہتوں سے بھر گیا۔
پتا نہیں کدھر گیا
میں اُسکو ڈھونڈتا ہوا تمام کائنات میں اِدھر اُدھر بکھر گیا

○ محلہ گھاٹی۔ اورنگ آباد (مہاراشٹر)

کرشن موہن

ریزہ ریزہ

میں بہت پھیلا ہوا ہوں
جا بجا بکھرا پڑا ہوں، دُور دُور
ریزہ ریزہ ، لخت لخت،
میری دائیں ٹانگ ہے جاپان میں
اور بائیں ناروے
میری دونوں باہیں انگلستان میں
میری آنکھیں جرمنی میں ہیں تو ہونٹ ایران میں
ایلپس پر میرا جگر ہے :بحر کاہل میں ہے سَر
اور پیرس میں کمر
ماسکو میں ہے دماغ
اور دِل نیویارک میں
ناک ہے ڈنمارک میں
اور افریقہ میں دانت

ریزہ ریزہ ،لخت لخت
چاند پر بھی گھُومتا رہتا ہوں مَیں
اور خلا میں گھُومتا رہتا ہوں میں

میرے دونوں کان ہیں بھُوٹان میں
میرے رُخسارے قزاقستان میں
چین میں میری جبیں
آتما میری ہے ہندوستان میں

سینہ ہے ترکی میں اور اٹلی میں پیٹ
خود بکھر کے سارے عالم کو لیا میں نے سمیٹ

○ بی - ۱۲۴ - پنڈارا روڈ - نئی دہلی

صادق

نیند سے چونک کر: تین نظمیں

(۱)

نیند سے چونک کر
آنکھ کھولی تو دیکھا
کہ اللہ پھیلا ہے آکاش پر
ساری کرنوں کا منبع اِک اللہ ہے
پنچھیوں کی قطاروں میں اللہ ہے
ایک ڈالی پہ اللہ کِھلتا ہوا۔
ایک تِتلی میں اللہ اُڑتا ہُوا
ایک چہرے میں اللہ ہنستا ہُوا
پانیوں میں
ہَواؤں میں
الفاظ میں
تا بہ حدِّ نظر
صِرف اللہ ہے
ایک اللہ ہے

(۲)

میرے موجود میں
بَل وہی، کَس وہی
چھال میں خُشکی، اور ڈال میں رَس وہی
میرے پتّوں میں زَردی و سبزی وہی
پھُول میں رنگ و بُو
پھَل میں لذّت وہی
ڈالی ڈالی پہ چہکاریاں مارتا
پتّہ پتّہ پہ قِلقاریاں مارتا
چھال سے گوند بن کر چھلکتا ہُوا
سر سے لے کر جڑوں تک للکتا ہُوا
اک وہی، بس وہی
میرے موجود میں

(۳)

لَا اِلہ، لَا اِلہ
چاند، سُورج، زمیں اور آکاش میں
جنم اور ناش میں
ماسِوا اللہ کوئی نہیں
ایک اور دوسری سانس کے درمیاں
لَا اِلہ، لَا اِلہ
دیکھ کر سَر بہ سَجدہ ہوئیں پُتلیاں
ایک جھلّی چڑھی تھی، ہٹی آج خاں
لَا اِلہ، لَا اِلہ
سُکھ میں اور کَشٹ میں
آدمی اور اَنت میں
ماسِوا اللہ کوئی نہیں
تھام رکھّو
یہی اک سِرا
لَا اِلٰہ، لَا اِلٰہ —

○ پیپلز کالج کیمپس: ناندیڑ (مہاراشٹر)

نصرت قریشی

چہروں کا خدا

چہروں کے سیلاب میں میرا چہرہ جانے کہاں چھُپا ہے۔
ہر چہرے میں اپنا چہرہ ڈھونڈھ رہا ہوں
ہر چہرے پر اجنبیت کا خول چڑھا ہے
ہر چہرہ مجھ پہ ہنستا ہے۔
میں انجانوں کی بستی میں گھوم رہا ہوں
عمرِ رواں کی چھوٹی کشتی بادِ حوادث کی زد میں ہے
لہروں میں طوفان چھپا ہے۔
حدِ نظر تک پانی کی دیوار کھڑی ہے
کوئی جزیرہ اور نہ ساحل
بے سمتی کا اننت سفر ہے
دامن میں گوہر موتی اور صدف کہاں ہیں
ناکامی کے زخموں کے پیوند لگے ہیں
کاغذی چہروں میں لفظوں کی خوشبو ڈھونڈوں
میرے لہو کی آگ میں لفظوں کے پیکر جلتے ہیں
قلم سیاہی کی ننھی سی بوند کو ترسے
حرف ادھورے پن کا گہرا داغ لئے ہیں
روزِ ازل سے لفظ کا چہرہ ڈھونڈھ رہے ہیں
کوئی کہانی ہو، لفظوں سے پوری ہوگی
لیکن خود کو بیاں کرنے کو لفظ کہاں ہیں
ہر جانب بے چہری کی سنگین فضا ہے۔
لمحہ لمحہ ٹوٹ رہا ہے۔

میرا چہرہ ماضی کے افسوں خانے سے جھانک رہا ہے
دِل کا مکاں یادوں کا دریچہ کھول رہا ہے۔
روشن دالانوں میں بچے کھیل رہے ہیں
آوازوں کے گھنگرو نے سنگیت بُنا ہے
آنگن میں اک شور مچا ہے
ہر دروازہ بول رہا ہے

رُوح کے بند دریچوں پر دستک کے بہکتے پھُول کھِلے ہیں
صبح کے بچھڑے رات ملے ہیں
قرب کے لمحوں نے خوابوں کو رُوپ دیئے ہیں
جسم کی خوشبو آہنی شور میں جذب ہوئی ہے۔
سڑکوں پر چہروں کے سیل رواں میں میرا بھی چہرہ ہے۔
گردِ مسافت میں ڈوبا ہے۔
گھر آکر شاداب ہُوا ہے
نورانی چہروں نے اندھیروں کو چاٹا ہے۔
وقت کا پہیّہ گھوم رہا ہے۔
پیار، وفا، رشتے، ناتے سب وقت کی دُھند نے چاٹ لئے ہیں
میں یادوں کے سُونے آنگن میں پرچھائیں ڈھونڈ رہا ہوں
گھر، آنگن، گلیارے، چوکھٹ، پہلے ہی جیسے لگتے ہیں
چہروں کے درپن ٹوٹے ہیں
اپنے لہو کی آگ میں چہرے راکھ ہُوئے ہیں
حال کے آئینہ خانے میں اپنا چہرہ دیکھ رہا ہوں
سوچ کے زہر سے نیلا چہرہ
رُوح کے غار میں تنہائی نے جال بُنا ہے
زخموں کی مشعل روشن ہے
حال کا چہرہ مُستقبل کو ڈھونڈ رہا ہے
دُھول بھری راہوں میں مایوسی کا چہرہ وقت بنا ہے۔
انجانی راہوں کا لمبا سفر کڑا ہے
پھر بھی چہروں کی چوکھٹ پر اُمیدوں کی شمع جلی ہے۔
جسم کے محبس میں یادوں کی دُھوپ کھِلی ہے۔
رات ڈھلی تو صبح ہوئی ہے
میں چہروں کے نورُ کے ہالوں میں روشن ہُوں
گم گشتہ ہو کر بھی منزل ڈھونڈ رہا ہوں
وقت کا درپن وقت کا چہرہ، میرے چہرے سے اُجلا ہے۔
میرا چہرہ میرا خدا ہے ۔۔!!

○ ۴۷۷۔ بھٹیا بہادر گنج۔ الہ آباد-۳ (یوپی)

تنہا تماپوری

کہیں سے شمع اُٹھالاؤ

ہزار لاکھ اُمیدوں کا ہمسفر سُورج ؛
یہاں سے دُور بہت دُور تھک کے بیٹھ گیا،
کبھی وہ دِل کے دریچے سے جھانکتا تھا —— کبھی
اُبھرتا رہتا تھا پلکوں کی چھاؤں سے اکثر
کبھی وہ میرے بدن سے چمٹ کے چلتا تھا
مری رگوں میں رواں تھا کبھی لہو کی طرح !!!
کتابِ عمر کا اڑتیسواں ورق چھوکر
اُلجھ گیا ہوں کوئی راستہ نہیں ملتا
یہاں سے دُور بہت دُور تک اندھیرا ہے
اَدھوری راہ پہ سُورج نے ساتھ چھوڑ دیا
کہیں سے شمع اُٹھالاؤ —— تاکہ دیکھ سکوں
مری حیات کا اگلا ورق بھی ہے کہ نہیں !
کہیں سے شمع اُٹھالاؤ
وَرنہ یہ سانسیں
مری حیات کے اَوراق منتشر کر کے
بگاڑ دیں گی مرے درد کی کہانی کو
یہ وہ کہانی ہے جس کو نہ کوئی جان سکا
خود اپنے آپ کو پڑھنے کی آرزو ہی رہی
کوئی پڑھے نہ پڑھے خود ہی پڑھ کے دیکھ تو لوں
خود اپنے درد پہ رووُں —— ہنسوں —— کہ چُپ ہی رہوں!!

یہ میری آخری خواہش کا آخری لمحہ
گذارنا ہے جسے ہر طرح سے اپنے لئے
یہی ہے ساعتِ بیدار
اِس اندھیرے میں
کہیں سے شمع اُٹھالاؤ روشنی کے لئے !!

پتہ : بنگلہ ٹولہ (۵۸۵۲۲۰) ضلع مونگیر (بہار) ○

مہدی پرتاپگڈھی

روشنی مَرتی نہیں ہے

وہ نالاں تھے نئی تہذیب سے
بڑے مایوس کُن انداز میں فرما رہے تھے
وراثت جو مرے اَجداد نے مُجھکو عطا کی

تمدّن کا وہ سَرمایہ کِسے دُوں ـ؟
مَسائل اپنے کِس کے سَامنے رکھّوں ؟
میں اپنی قوم کا غم اب کِسے سَونپوں ؟
کہ نسلِ نو بہت مایوس ہے بِکھری ہوئی سی
خود اپنی ذات میں محبوس ہے، ٹُوٹی ہوئی سی
نئی تہذیب نے اِس کو دیا کیا ـ؟
روایت سے اب اِس کو واسطہ کیا ؟
گھُٹن، تشکیک، تلخی، ماندگی، غم
خود اپنی ذات سے کٹنے کا ماتم
نگاہوں کو حقائق سے بچَانا
شکست و ریخت کا احساسِ بیجا
سَفر لاسمتیت کا ذہن میں ہے
نہیں ہے کوئی نصب العین اِس کا
فصیلوں میں ہے تنہائی کی رُوپوش
خود اپنی ذات ہی سے ہے ہم آغوش
اگر اِس لکشمن ریکھا سے باہر آ بھی جائے گی
ہراس و خوف کے رَاون سے کیسے بچنے پائیگی؟

کہا یہ عرض میں نے
حضورِ وَالا
نیا انسان ابھی ذہنی سفر میں سرگراں ہے
تھکا ہے، پِھر بھی احساسِ سَفر دل میں جَواں ہے
غُبارِ تیرگی چھَٹ جائے گا جَب
تو پھر آئینہ ہو جائے گی ہر ذات،
چمک اُٹھیں گے جِس دِن فکر و احساس
نئے ذہنوں میں اُترے گی نہ پھِر رات
گرِیں گے پیڑ سے جب زَرد پتّے
صبا لے آئے گی پھُولوں کی بَارات
دَوامی کوئی تاریکی نہیں ہے
یقیناً بانجھ یہ دھرتی نہیں ہے
نئے اذہان سے اک روز ایسا نُور پھُوٹے گا
فضائے وقت سے تاریکیوں کا زور ٹوٹے گا

○ معرفت، ایگزیکیٹو انجینئر۔ اِرّی گیشن ڈویژن۔ پرتاپگڈھ۔
(یو۔ پی)

شاعر: بمبئی

ظہیرؔ غازی پوری

لَا اِلٰہ

سِوا خُدا کے
خُدا نہیں ہے
مگر اَب اِنسان سوچتا ہے
کہ یہ بڑا مسئلہ نہیں ہے
بس آخری سانس تک ہے اپنا تعلق اُس سے!
رفاقتوں کی خلیج بھرلو
خیال و افکار میں بکھرلو
شعور و تہذیب و فن کی راہوں سے بھی گُذرلو
زمیں کو تسخیر آسمانوں کو زیر کرلو
کہ شاہدانِ خُدا
تمھیں ہو۔

معرفت ریلوے آؤٹ ایجنسی۔ ہزاری باغ (بہار)

اختر بستوی

وقت کے قدم

کھنڈروں میں چیختی پاگل ہواؤں نے کہا
"وقت کی رفتار کا انجام ویرانی ہے کیوں؟"
گرد بولی: "سیکڑوں رکھتا ہے رُخ یہ مسئلہ
اک یہی پہلو مگر وجہِ پریشانی ہے کیوں؟
میرے بارے میں بھی سوچو، وقت ٹھہرے یا چلے
قائم و دائم ہمیشہ میری یکسانی ہے کیوں؟"

کُلفتِ احساسِ مرگ

لُطف و لذّت سے عبارت عرصۂ ہستی سہی
زندگی کیف و سُرور و وجد و سرمستی سہی
لیکن اِس پر موت کی دہشت کا سایہ بھی تو ہے
اِس پہ خوفِ مرگ کی دہشت کا غلبہ بھی تو ہے
زیست کو بس ایسی اک راحت سمجھیے بے گماں
جس میں ہے یُوں کلفتِ احساسِ مرگِ ناگہاں
جیسے اِک چکنی سڑک پر کوئی اَندھا موڑ ہو
یا کسی شفّاف آئینے میں کوئی جوڑ ہو!

○ روشن محل۔ گاندھی نگر۔ بستی (یوپی)

نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا کی نئی اُردو مطبوعات

آدان پردان

اس سلسلے کے تحت ہندوستانی زبانوں کے منتخب ادب کے ترجمے 23×36/16 سائز میں پیش کئے جاتے ہیں

آئینہ

کیشو دیو
مترجم: کنھیا لال گاندھی

ملیالم زبان کے ناول نگار کیشو دیو کے تخلیقی کارناموں کا مقصد سماج کی تعمیر نو ہے۔ یہی مقصد اس ناول کا بھی ہے جس میں جد و جہد آزادی کے دوران مرکزی ٹراونکور میں چلنے والی مزدور تحریک کی عکاسی کی گئی ہے

ص: 168 قیمت: Rs. 9/50

میلا آنچل

پھنیشور ناتھ رینو
مترجم: سلمیٰ صدانی

رینو کا یہ مقبول ترین ناول ہے جو مقامی رنگ لئے ہوئے ہے اور جسے ہندی میں پریم چند کے گئودان کے بعد دوسرا عظیم ناول تسلیم کیا گیا ہے۔ بلاشبہ اسے اپنی وسعت کردار نگاری اور کہانی کے انداز بیان کی بنا پر عالمی ناول کہا جا سکتا ہے۔

ص 364 قیمت Rs. 18/75

بوند اور سمندر

امرت لال ناگر
مترجم: رضیہ سجاد ظہیر

اس ناول کا مرکزی خیال فرد اور سماج کے گرد گھومتا ہے۔ بوند فرد کا مظہر ہے تو سمندر سماج کا۔ بوند اور سمندر میں فرد اور سماج کے درمیان ہونے والی جد و جہد اور کشمکش کی بڑی حقیقی اور جاندار تصویریں پیش کی گئی ہیں۔

ص: 588 قیمت Rs. 28/75

لہروں کی آواز

کلکی، راما کرشنا مورتی
مترجم: راج نرائن راز

قومی تاریخ کے بعض اہم ابواب اس ناول کے پس منظر کا جزو خاص ہیں اور اس میں ہماری جد و جہد آزادی کا زمانہ بھی شامل ہے۔ لہروں کی آواز ایک ضخیم ناول ہے اور اس کا مطالعہ تمام ہندوستانیوں کو کرنا چاہئے۔

ص: 610 قیمت: Rs. 19/50

ہندی کے یک بابی ڈرامے

مرتب: چندر گپت ودیا لنکار، مترجم محمد حسن

اُردو میں یک بابی ڈرامے کم لکھے گئے ہیں اس لئے اگر دوسری زبانوں کے ایسے ڈرامے اُردو میں آئیں تو وہ یقیناً اچھا اضافہ ہوگا۔ اس مجموعے میں ہندی کے جانے پہچانے قلمکاروں کے مختلف اسلوب و انداز میں لکھے ہوئے بڑے خوبصورت یک بابی ڈرامے شامل ہیں۔ ہر ڈرامے کی اپنی خوبیاں ہیں جن سے پڑھ کر ہی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔

ص: 232 قیمت: Rs. 12/50

ترقی اُردو بورڈ کی کتابیں

نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، مرکزی وزارت تعلیم کے ادارے ترقی اُردو بورڈ کے لئے بھی 23×36/16 سائز میں کتابیں شائع کرتا ہے۔

مندرجہ ذیل اس سلسلے کی نئی کتابیں ہیں

خسرو شناسی

مرتبین: ظ۔ انصاری، ابو الفیض سحر

امیر خسرو کا نام ادب، فکر اور فن کی کچھ اہم قدروں کی علامت ہے جن کی ترجمانی کئی طرح سے ہوتی رہی ہے۔ اہم مضامین کا یہ یادگاری مجموعہ امیر خسرو کی ساتویں صد سالہ تقریبات کے موقع پر بڑے اہتمام سے شائع کیا گیا ہے۔ جو نذر عقیدت بھی ہے۔ اور فکری اثاثہ بھی!

ص۔ 360
عام ایڈیشن (بلا تصویر) Rs. 17/50
ڈی لکس ایڈیشن (مصوّر) Rs. 27/50

شریمد بھگوت گیتا

مترجم حسن الدین احمد

بھگوت گیتا ایک فلسفیانہ اور مذہبی گیت ہے جس میں شری کرشن جی نے فلسفۂ زندگی سمجھایا ہے۔ دنیا کو ایک پیام دیا ہے شریمد گیتا کا وہ پیام کیا ہے؟ اسکو سمجھنے کے لئے اس کتاب کا مطالعہ کیجیے جس میں حسن الدین احمد نے بڑے شستہ اور رواں انداز میں یہ پیام پیش کیا ہے۔

ص: 120
قیمت Rs. 4/75

حاتم طائی کا قصہ

مرتب: نور الحسن نقوی

سید حیدر بخش حیدری نے فورٹ ولیم کالج کے لئے حاتم طائی کے فارسی قصہ کو اردو کا روپ دیا اور آرائش محفل نام رکھا۔ میر امن کی باغ و بہار کی طرح یہ کتاب بھی اتنی مقبول ہوئی کہ آج تک لوگ اسے پڑھتے اور لطف اٹھاتے ہیں۔ اب اسے اور زیادہ عام پسند بنانے کے لئے کہانی کو مختصر کر کے آسان زبان میں ڈھال دیا گیا ہے۔

ص: 120 قیمت: Rs. 6/50

چیخف

ظ۔ انصاری

چیخف روسی زبان کا مشہور معروف ادیب ہے اور دنیا کی کوئی ترقی یافتہ زبان ایسی نہیں ہے جس میں چیخف کے ترجمے اہمیت نہ پا چکے ہوں۔ چیخف کی یہ سوانح عمری اُردو کے سوانحی ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔

ص: 129 قیمت: Rs. 11/00

تالستائے

محمد یٰسین

اس کتاب میں تالستائے کی سوانح حیات اور ادبی تصانیف کو اُردو پڑھنے والوں سے روشناس کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔

گاندھی جی نے تالستائے کو اپنا گرو مانا تھا اور اس کی تعلیمات کا ہماری تحریک آزادی پر بھی گہرا اثر پڑا تھا۔ جدید لکھنے والوں میں تالستائے کا مرتبہ بے حد بلند اور ممتاز ہے۔

ص: 152 قیمت: Rs. 9/25

نہرو بال پستکالیہ

اس سلسلے کے تحت قومی یکجہتی کے نقطۂ نظر سے بچوں کے عام مطالعے کے لئے رنگین تصاویر سے مزین معلوماتی دلچسپ کتابیں شائع کی جاتی ہیں۔ ہر کتاب کی قیمت صرف Rs. 1/50 ہوتی ہے۔

- ہماری ندیوں کی کہانی - ال۔ دتّا
(حصہ دوم) مترجم: سید لسان
سائز 20×15 سنٹی میٹر ص: 64
- بہت دن ہوئے — ایم، چوکسی دپ، ایم (حصہ دوم) جوشی۔ مترجم: پریتم لال
سائز 20×15 سنٹی میٹر صفحے: 44
- چڑیا گھر میں — رسکن بونڈ
ص: 64 مترجم: محمود سعیدی
سائز 20×15 سنٹی میٹر
- اولمپک کھیل اور ان کے ہیرو — مل ول ڈی میلو
مترجم: سید احسان
سائز 20×15 سنٹی میٹر ص: 64
- ہندوستان کی عظیم کتابیں — مترجم: منوج داس
ص: 64
سائز 20×15 سنٹی میٹر
- ڈاک ٹکٹوں کی داستان — ایس، پی۔ چٹرجی
مترجم: سید احسان
سائز 20×15 سنٹی میٹر ص: 64
- شری رام کی کہانی — ہنسا مہتا
ص: 64 مترجم: انیس مرزا
سائز 20×15 سنٹی میٹر
- رو پا ہاتھی — مکی ٹیل
ص: 32 مترجم: ایس اے رحمٰن
سائز 24×18.5 سنٹی میٹر

شاعر، بمبئی



ہم عصر اُردو کہانی

○

عِصمَت چغتائی

قَاضِی عَبدُالستّار

جِیلانی بَانو

جوگندر پَال

غیَاث احمد گدّی

اقبال مَتین

رَتن سَنگھ

آمنہ ابوالحَسَن

ابراھیم شفیق

رضوان احمد

حمید سہروردی

سیّد ضمیر حسن

○

سیّد ضمیر حسن
شعبۂ اُردو، ذاکر حسین کالج، اجمیری گیٹ، دہلی - ٦

عصری افسانہ

موجودہ زندگی کی تیز رفتاری کو ملحوظ رکھا جائے تو عہد حاضر کے تحت صرف گزشتہ دس برس کی مدّت کا احاطہ کیا جانا چاہئے۔ اُردو ادب کے سلسلے میں، البتہ ہمیں اس ضابطے سے انحراف کرنا ہوگا۔ اُردو میں آج تک جدید عہد سے مُراد غدر کے بعد کا زمانہ ہی لیا جاتا ہے اور ایسے بیشتر شاعر اور نثر نگار جن کا زمانۂ عروج تیس پینتیس برس پہلے تھا آج بھی مسندِ ادب پر بصد تزک و احتشام جلوہ افروز دکھائی دیتے ہیں۔ اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ وہ اپنے فن کی بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ تجدید کرتے رہے ہیں، بلکہ اِس کا قطعی اور واضح مطلب یہ ہے کہ اُردو ادب میں نئے خون کی پیداوار قریب قریب بند ہوگئی ہے۔ یہ ہمارے ادب کا ایک ایسا المیہ ہے جس کی توجیہات تو متعدد کی جاسکتی ہیں لیکن تردید کرنا غالباً حقائق سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہوگا۔ دنیا ہمارے گرد کتنی تیزی سے بدل رہی ہے، اِس کا اندازہ ہر اوسط درجے کے آدمی کو بخوبی ہے۔ اِن تبدیلیوں کے تماشائی بلا امتیاز ہم سب ہیں۔ ہماری زندگی میں روز بروز پُرانے نقوش مٹ رہے ہیں، اقدار ٹوٹ رہی ہیں۔ ضابطے بدل رہے ہیں اور یہ تجربے اِتنے تند و تیز اور بوکھلا دینے والے ہیں کہ ہم اُن کا ذہنی تجزیہ کرنے کی فرصت بھی کم پاتے ہیں۔ یو۔ این۔ او۔ کے سابق سکریٹری او تھانٹ نے کہا تھا کہ اگر دنیا یوں ہی تیزی سے بدلتی رہی تو اگلی تین دہائیوں کے بارے میں کوئی بات یقین سے نہیں کہی جاسکتی۔ کچھ ایسا ہی خیال برٹرنڈ رسل کا ہے۔ ہمارے عہد کے تمام منصوبہ بندوں کے ہوش اُڑے ہوئے ہیں۔ فضا کی کثافت، انسانیت کا زوال، سرمایہ دارانہ اقتصادی نظام کی پسپائی، سماجی اداروں کی ٹوٹ پھوٹ، اخلاقی قدروں کی پامالی، مشینوں کی حکومت، رُوح کی موت، مستقبل کی بے یقینی اور حال کی عدم آسودگی نے آج کی دنیا کے ہر شہری پر سراسیمگی طاری کردی ہے۔ وہ ایک ایسی کشتی میں سوار ہے جس کے بادبان

شاعر۔ بھی

کھلے ہوئے ہیں اور ملّاح لاپتا، طوفان خیز موجیں اِس کشتی کو نہ جانے کس طرف کھینچے لئے جارہی ہیں، اِس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ ہاں اِتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ کل جسے ہم طوفان کہتے تھے، وہ آج زندگی کا معمول ہوگیا ہے۔ ادب پر بھی حالات کی اِس افراتفری کا ایک ناگوار اثر پڑا ہے اور کلاسیکی ادب کی بصیرت افروز فضا بیشتر نئے ادبی شہ پاروں میں مفقود نظر آتی ہے۔ اُردو ادب میں یہ کمی نسبتاً زیادہ شدّت کے ساتھ محسوس کی جارہی ہے اور بعض نقّادوں کا خیال ہے کہ ہمارا ادب معروف ادبی روایات سے بغاوت کرکے نئی سمتوں کا تعیّن کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اُردو کے قاری اور ادیب دونوں کا ذہن ہنوز جاگیردارانہ اقدار کے زنداں کا اسیر ہے اور اُس میں نئے ضابطۂ حیات سے ہم آہنگی کی صلاحیت پیدا نہیں ہوسکی ہے۔ اِس نقطۂ نظر کی وضاحت کے لئے اُردو کے نثری ادب اور شاعری دونوں ہی سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں، لیکن اِس مقالہ میں چونکہ صرف افسانے کا جائزہ لینا مقصود ہے اس لئے ہمارے پیش نظر عصری افسانہ اور اس کا نشو ونما ہی رہے گا۔ بعض دیدہ ور نقّادوں نے ہیئت کی موجودہ تبدیلیوں سے اُمید افزا توقعات بھی وابستہ کی ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ ایک جمودی دَور سے گذر کر ہمارا افسانہ کامیابی کے ساتھ اُن منزلوں کی نشاندہی کرے گا جن تک ماضی کے افسانہ نگاروں کی پہنچ نہ ہوسکی تھی۔ میرے خیال میں ابھی کوئی بات یقین سے کہنا بڑا مشکل کام ہے۔ البتہ صرف ایک بات کہی جاسکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ زندگی کے نئے نئے میلانات اور حیات و کائنات کے متعلق عصری آگہی نے ہمارے افسانے کے عرض کو تو پھیلایا ہے لیکن اُن نئے میلانات اور معلومات نے چونکہ ابھی ہمارے ذہنی تجربے اور حسیاتی ادراک کی کیفیت حاصل نہیں کی ہے، اِس لئے اُن پر لکھی جانے والی تحریروں میں اثر آفرینی

اور قاری کے لئے دلچسپی کے سامان کا فقدان ہے۔ وہ مجبوری دور جس سے گذر کر ہمیں ایک نئی منزل کی نشاندہی کرنا ہے تھکا دینے والی طوالت اختیار کرتا جاتا ہے اور ہنوز ہم کوہ کندن و کاہ برآوردن کی منزل سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ ایک افسوسناک امر یہ ہے کہ ضابطہ بندی کے فقدان نے انتشار پسند طبیعتوں اور نومشق افسانہ نگاروں کو بڑی شدّومد کے ساتھ اس دبستان میں دَر آنے کی اجازت دے دی ہے جس سے پوری ادبی فضا مکدّر ہو گئی ہے: "ہر کہ آمد عمارتِ نو ساخت" کا سلسلہ جاری ہے۔ ادیب اپنی ذہنی آسودگی کے لئے جو چاہتا ہے لکھتا ہے۔ قاری کے حَظ اُٹھانے یا بے حَظ ہونے سے اُسے کوئی تعلق نہیں۔ وہ اگلے افسانہ نگاروں کی طرح ابلاغ کی ذمّے داریوں کا بارِ گراں اُٹھانے کے لئے تیار نہیں ہے۔ اِس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہمارا افسانہ ایک بیانیہ صنف ہونے کے باوجود شدید قسم کی داخلیت، دَروں بینی اور انفرادی احساس کی حد بندیوں کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور دوسرے ترقی پسند نقّاد غالباً اِسی بناء پر تجریدی اور علامتی افسانے کی کارگذاری سے بڑی حد تک مایوس دکھائی دیتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ کامیاب علامت پسند افسانہ نگاروں کی تعداد کم اور ناکام و ناپختہ لوگوں کی تعداد بہت زیادہ ہے جس کی بناء پر یہ تجربہ آپ اپنی موت مرتا جا رہا ہے۔ ہمارے افسانہ نگار جسے عصری آگہی سے تعبیر کر رہے ہیں وہ کتابِ زندگی کا محض ایک ورق ہے۔ مایوسی، بے دلی، بے یقینی اور عدم آسودگی کے علاوہ موجودہ زندگی ایسے پیچ در پیچ حقائق سے عبارت ہے جس کا حق محض ایک رُخی عکاسی سے ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ صحیح ہے کہ تشکیک اور عدم آسودگی کا احساس آج کے ذہن پر غلبہ پا گیا ہے، لیکن اِس کے ساتھ ساتھ ہمارے دَور کی فضیلتوں کا ذکر بھی گاہ گاہ کیا جانا چاہئے۔

انسان اب مجبورِ محض اور ناگزیر سماجی بندھنوں کا اسیر نہیں ہے۔ اس کی ظاہری آسودگی کے ساتھ ساتھ باطن کی اہمیت کا احساس بھی روز بروز بڑھ رہا ہے۔ اُس نے اپنے گرد و پیش کی فضاؤں پر قابو پا لیا ہے۔ نہ صرف سماج بلکہ کائنات کی ترتیبِ نو اور تشکیل میں اُسے اپنے وجود کی معنویت کا احساس پیدا ہوا ہے۔ ارتقائی حیاتیات کی روشنی میں اب انسان کے لئے ممکن ہے کہ وہ خود کو کرۂ ارض کی ترقی کا واحد ذریعہ سمجھے اور یہ خیال کرے کہ مجموعی طور پر وہ کائنات کی ترقی میں مدد دے سکتا ہے۔ اب اُسے خود کو عالمِ طبیعی سے جدا سمجھنے کی ضرورت نہیں۔ وہ اس کا ایک حصہ ہے لیکن ایسا حصہ جو باشعور ہے اور اُنس و محبت، فہم و ادراک اور عزم و حوصلہ کی صلاحیت رکھتا ہے۔ کائنات کے مقابلے میں انسان اب کوئی حقیر اور ناچیز شے نہیں ہے، وہ برابر نئے معانی کی تخلیق کر رہا ہے، اِس لئے خود اُس کے وجود میں معنویت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ انسانی ترقی کی وہ منزل ہے جب انسانی سماج کو ذہن کے ذریعہ مادّے کو اپنے قابو میں لانے کا سلیقہ آ گیا ہے۔ انسان کے متعلق یہ نئی بصیرت اور عصری آگہی صرف دلچسپ اور معنی خیز ہی نہیں، اطمینان بخش اور حوصلہ افزا بھی ہے۔ ایک طرف سائنس کے ناقابلِ فراموش کارنامے ہیں۔ حیات کے ابتدائی مظہر یعنی خلئے کا تجزیاتی مطالعہ مدّتوں پہلے کیا جا چکا تھا، اب اُس کی ترکیب میں پیوندکاری بھی ممکن ہو گئی ہے۔ خلائی سفر کچھ اور آگے بڑھے ہیں۔ نئی دنیاؤں کی تلاش جاری ہے۔ برقی ذہن نے انسان کی فکری قوتوں کو بڑھا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ پچھلے دنوں انسان کے علم میں جو حیرت انگیز ترقی اور اسکی قوّت میں جو زبردست اضافہ ہوا ہے اُس کا تقاضا یہ ہے کہ وہ اِس علم اور قوّت سے کام لینے میں احتیاط و انکسار برتے۔ کچھ نئے اور اہم مسائل بھی اِس ترقی کے واسطے سے پیدا ہوئے ہیں جن سے انسان کا ذہن برسرِ پیکار ہے۔ عہدِ جدید کے انسان کا سب سے بڑا سماجی اور اخلاقی مسئلہ یہ ہے کہ نوعِ انسانی کی مجموعی فلاح کے لئے اس جدید طاقت کا صحیح استعمال کیونکر کیا جائے۔ یہ خطرہ بھی لاحق ہے کہ جوہری طاقت کا دیو چشم زدن میں کہیں ہمیں نیست و نابود نہ کر دے۔ یا پھر اخلاقی اور سماجی بُرائیوں خود غرضی، مادّہ پرستی، تنگ نظری، تعاون کی کمی، ہمیں اندر ہی اندر گھُن کی طرح نہ کھا جائیں۔ خوش آیند بات یہ ہے کہ جُوں جُوں انسان کی قوت بڑھ رہی ہے اور وہ اپنی مادّی ضرورتوں کو زیادہ خوبی اور کفایت سے پُورا کرنے لگا ہے، اُس میں اپنی اندرونی قوّت اور ذہنی زندگی کا احساس بھی بڑھتا جا رہا ہے اور وہ اُسے تخلیقی اور تفریحی کاموں کے لئے استعمال کرنا چاہتا ہے۔

تاریخ کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ اِس کشمکش میں جو صدیوں سے طبیعات اور مابعد الطبیعات، ترکِ لذّات اور لذّت پرستی میں ہوتی رہی ہے، زندگی کا اصل مذہب ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ جب انسان اپنی خارجی دنیا کی تسخیر کے ساتھ ساتھ اپنی داخلی دنیا کو ٹٹول کر اُس کی تہذیب و تربیت کرنے میں کامیاب ہو گا تب کہیں جا کر اُس کی

شاعر، بمبئی

ذات میں ایک توازن آ ئے گا۔ آج کے انسان نے یہ پتا لگا لیا ہے کہ اُس کے ذہنِ خلاق میں اِس قدر بے اندازہ اور ناآزمودہ امکانات پوشیدہ ہیں جن کا احاطہ لفظوں کے موجودہ حصار میں نہیں کیا جا سکتا' اِس لئے اُس نے لفظوں کو ایک نئی جہت بخشی ہے اور اُنھیں علامت کا رنگ دے کر بے پایاں بنا لیا ہے۔ اِس نئی ذہنی فضا کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی فکرِ مجرّد کے صحرا میں بادیہ پیمائی کر رہا ہے۔ اُس کے نزدیک اپنے نمو پذیر ذہن کو زبردستی بنے بنائے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش نامبارک اور غیر مستحسن ہے۔ لطیف احساسات غیر مرئی اشیاء اور باطنی کیفیات کا جو ادراک اُسے اب ہوا ہے وہ اِسی قسم کے تجریدی اور علامتی فن کا متقاضی ہے جو ہمارے دَور کا وسیلۂ اظہار ہے۔ یہ امر مُسلّم ہے ناقابلِ تردید ہے چنانچہ ادب میں بھی تجرید اور علامت نے خاطر خواہ جگہ پائی ہے اور اکثر بڑی زبانوں کے ادیبوں نے ایک ایسی طرزِ نو اختراع کی ہے جس کے بامعنی افہام کے لئے قاری کو بھی عصری شعور کا حامل ہونا چاہیئے۔

آیئے ذرا اپنے عہد کے حالات کا ہلکا سا جائزہ لیں تاکہ ہمیں یہ اندازہ ہو سکے کہ عصری افسانے نے اپنے دَور کے شعور کا خاطر خواہ مظاہرہ کیا ہے یا محض چند سُنی سُنائی باتوں پر اُس کی بُنیاد رکھی ہوئی ہے۔ آج کی دنیا کے مسائل جس قدر پیچیدہ ہیں اُس کا مجموعی احساس تو ہم سب کو ہے لیکن فنکار کی نظر سطح سے گُذر کر گہرائی میں پائے جانے والے اسباب و علل اور تفصیلات و جزئیات تک جانی چاہیئے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو فن میں استقامت مشکل سے آئے گی۔ ہمارے نئے افسانے میں کہانی کی داخلی فضا بھی بدلی ہے اور اُس کا ظاہری چولا بھی۔ ٹکنک کے نئے ضابطے نہ اچھے ہیں نہ بُرے۔ اُن کا برمحل استعمال ہی اُن کے حُسن و قبح کی نشاندہی کرتا ہے۔ اظہار کے مُروّجہ ضابطوں کو توڑ کر یقیناً ہم اِس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ موجودہ دَور شکست و ریخت کا دَور ہے لیکن کیا یہ تصویر کا ایک ہی رُخ نہیں ہے۔ دراصل ٹکنک محض ایک وسیلہ ہے کُل افسانہ نہیں۔ اِس وسیلہ کے پیچھے بھی کچھ نہ کچھ ہونا ضروری ہے۔ شدید قسم کی داخلیت بھی جس کا نئے لکھنے والے مظاہرہ کر رہے ہیں گوارا کی جا سکتی ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ کہانی بُنیادی اعتبار سے ایک بیانیہ صنف ہے اور بیان کا لطف بہر حال اِس میں برقرار رہنا چاہیئے۔ بعض نئے افسانہ نگار ٹکنک کی

شاعر یمنی

بیساکھیوں کے سہارے اِتنا سنبھل سنبھل کر پاؤں رکھتے ہیں کہ تخلیقی سوتے کا فطری بہاؤ اِس سے بُری طرح متاثر ہوتا ہے اور افسانہ بصیرت افروز تو بن جاتا ہے لیکن ہماری بصارت پر اُس کے اچھے اثرات مرتب نہیں ہوتے۔

آج کی دنیا سیاسی اعتبار سے ایک ایسے عالمی اتحاد کی تلاش میں ہے جو ہتھیاروں کی دوڑ اور جنگ کے اندیشوں کو مطلق ختم کر دے۔ جمہوری نظام جس طرح بیشتر ممالک میں اپنی بگڑی ہوئی شکل کے ساتھ سامنے آیا' اُس سے اِس کی دلکشی ختم یا کم ہو گئی ہے۔ حُرّیت پسندوں اور استحصال کو فروغ دینے والی قوّتوں میں جنگ ہنوز جاری ہے سامراجی دیو استبداد نے استعماریت کے نئے طریقے ایجاد کئے ہیں۔ ترقی پذیر ملکوں کی پیش رفت میں ترقی یافتہ ممالک کی خُفیہ تنظیمات سدِ راہ بنی ہوئی ہیں۔ پڑوسی ملکوں کو ایک دوسرے سے مُتحارب رہنے پر مجبور کیا جا رہا ہے۔ محض ہتھیاروں کی کھپت کے لئے ویت نام' روڈیشیا' ساؤتھ افریقا' لبنان کشمیر اور بنگلہ دیش میں جنگی محاذ کھولے جاتے رہے ہیں۔ عالمی سطح پر پروپیگنڈے کی مدد سے ذہن شوئی کا عمل برابر جاری ہے۔ تمام دنیا ایک بڑی منڈی میں تبدیل ہو گئی ہے اور اقتصادیات کی نئی نئی جہتیں نمودار ہو رہی ہیں۔ اشتراکی نظام کی ہیئت اور غایت میں بھی خاصی تبدیلیاں رُونما ہوئی ہیں۔ اور اِس بناء پر جہدِ لبقا کا وہ سلسلہ جو بیسویں صدی کے اوائل میں جگہ جگہ زور پکڑتا جاتا تھا' مایوسیوں کی گود میں دم توڑ رہا ہے۔ آدمی کو موجودہ سسٹم کے جبروتی نظام سے چھٹکارا حاصل کرنا قریب قریب ناممکن دکھائی دیتا ہے وہ ریاست جو انسانی فلاح اور سماجی بہبود کا نشان بن کر وجود میں آئی تھی' حبسِ دوام کے حکم کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ آج کا انسان جنگ کی ہولناکیوں سے ڈر کر معیشی استحصال پر اپنے آپ کو آمادہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔

سماجی اعتبار سے ہماری سوسائٹی کے سب بندھن ٹوٹ گئے ہیں۔ فرد نے مُدّتوں اپنی اہمیت جتانے کے بعد مادّے کے قدآور ہوسے کے آگے گھٹنے ٹیک دیئے ہیں۔ مُقدّس رشتوں کو جب تعقّل کی کسوٹی پر کسا گیا تو وہ ازسرتاپا کھوکھلے نکلے۔ ماں' بیٹے' بہن' بھائی' بیوی' محبوبہ سب پرائے ہو گئے اور انسان شفقت' محبّت' ایثار' خلوص جیسے دلبستگی کے سامان سے یکسر محروم ہو گیا۔ ضبطِ تولید کے فلسفہ نے جنسی عمل اور تولیدی عمل کو الگ الگ کر کے رنگین اوہام کا جالی توڑ دیا۔ جنس اب لازمی طور پر افزائشِ نسل یا خاندان کی توسیع کا ذریعہ نہیں ہے۔ مرد اور عورت کے درمیان ایک

ہنگامی تعلق ہے جس کی بنیاد لذت پر ہے۔ اِس نقطۂ نظر کے تحت خاندان کا پورا ادارہ ہی کم و بیش اپنی معنویت کھو بیٹھا ہے۔ ممتا، پیار اور شریکِ حیات کی رفاقت کا وہ تصور جس نے سیکڑوں ادبی شہ پاروں کو جنم دیا ہے زندگی کی نئی حقیقتوں کے آگے بے بنیاد ٹھہرائے گئے۔ عالمی پیمانے پر سیکولرزم کا بول بالا ہوا اور مذاہب رجعت پرستی کی علامت بنا دیئے گئے۔ چنانچہ مذہب کے تحت رواج پانے والے بے شمار سماجی ادارے یا تو ٹوٹ گئے یا بے معنی دکھائی دینے لگے۔ زندگی سے ان کا ربط کمزور ہو گیا۔ ہم ایک ایسی دنیا میں جی رہے ہیں جو برسہا برس کے سماجی اداروں کی اہمیت سے انکار کرتی ہے۔ مذہب کی گرفت سے آزاد ہو گئی ہے۔ اخلاقیات کو افادیت کی کسوٹی پر کستی ہے اور جذبات کے احترام کی بجائے اُن کی تکذیب پر آمادہ ہے۔ وہ کھلونے جن سے ماضی میں ہمارا ذہن کھیلتا رہا ہے۔ کھو جانے کی بنا پر نا آسودگی کا ایک عام احساس انسانی معاشرے کا مقدّر بن گیا ہے۔

ہم سب تنہائی کے اسیر ہیں اور تنہائی کے باوجود سکونِ خاطر کا فقدان ہے۔ حیات و کائنات کا وہ باہمی رشتہ جو زندگی میں معنویت اور نمو پذیری پیدا کرنے کا سبب بنتا ہے روز بروز ٹوٹ رہا ہے۔ یقین اوہام میں بدل رہے ہیں اور تمام معاشرے پر خوف کا گہرا تسلّط ہے۔

نفسیاتی اعتبار سے آدمی کے رویّوں کی مختلف اور متضاد صورتیں سامنے آئی ہیں۔ انسان کی سرشت کا مطالعہ کسی منزل پر ختم ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔ مریضانہ ردِّ عمل کے جو طریقے تحلیلِ نفسی میں ممد و معاون ثابت ہوتے تھے مشاہدے کی فراوانی نے اُنھیں باطل قرار دے دیا ہے۔ شخصیت کی بے شمار تہیں کھُلی ہیں اور انسانیت کے وہ گوشے سامنے آئے ہیں جہاں کل تک ہماری نظر کی رسائی محال اور ناممکن تھی۔ فکرِ مجرّد نے انسان کی ذہنی شخصیت کا وزن بڑھایا ہے۔ آدمی جس فکر سے ہمیشہ ڈرتا رہا ہے آج کے انسان نے اُسے ایک دلچسپ مشغلہ بنا لیا ہے۔ اس فکر نے کہیں کہیں فکرِ محض یا تعیشِ ذہنی کی شکل بھی اختیار کر لی ہے۔ غرض یہ کہ انسانی وجود کی رنگا رنگی میں ان پیش قدمیوں نے دلچسپ اضافے بھی کئے ہیں اور اُن تک نظر نہ جانا عصری آگہی سے نابلد ہونے کی دلیل ہے۔

جدید اُردو افسانے میں نئے طرزِ احساس اور علامتی اظہار کو اپنانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اِس کی اہمیت سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے۔ میں اِس نئی تکنیک کو روایت پر مقدّم جانتا ہوں اِس لئے اِس مضمون میں پہلے اِسی کا ذکر کرنا لازم ہے۔ اُردو میں افسانہ نگاری کا یہ نیا رجحان بظاہر تو بے رحم حقیقت نگاری اور غیر مبہم اظہار کے ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہوا ہے، لیکن اِس کے پیچھے وہ عالمی قوتیں پوری طرح کام کر رہی ہیں جن کا ذکر تفصیل سے اوپر کیا جا چکا ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک جس کے تحت افسانے نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کی ہیں، اِس امر کا مطالبہ کرتی ہے کہ شعر ہو یا افسانہ، اُس میں جو باتیں کہی جائیں صاف اور واضح کہی جائیں تاکہ عوام کو سمجھنے میں کوئی دِقّت نہ ہو۔ جدید افسانہ نگار اس وضاحتی طرزِ اظہار کے مخالف ہیں۔ وہ ابہام اور رمز و علائم میں گفتگو کرتے ہیں اور بعض اوقات جب یہ علامتیں عام مشاہدے اور تجربے سے ماخوذ ہونے کی بجائے کسی خاص ذہنی رویّہ یا منفرد تجربے سے پیدا ہوتی ہیں تو ابہام و تفہیم مشکل ہو جاتی ہے اور ابلاغ کی دقتیں سامنے آتی ہیں۔ اگر افسانہ نگاری کے اشارے اور استعارے ناقابلِ فہم ہو جائیں تو اِس سے مصنّف کا مقصد فوت ہو جاتا ہے اور مصنّف قاری پر اپنا مافی الضمیر ظاہر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ چنانچہ وہ علامتی افسانے جو داستان یا دیومالا کی مدد سے لکھے جاتے ہیں، نجی علامات کی مدد سے لکھے جانے والے افسانے کے مقابلے میں بآسانی سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ اُردو کے بیشتر علامتی افسانہ نگاروں کا المیّہ یہ ہے کہ وہ اپنا مافی الضمیر مخصوص علامات و استعارات کے ذریعہ قاری تک پہنچانے میں ناکام رہتے ہیں۔ اِس فن میں ہر چند کہ بعض پختہ قلم عینیت پسند افسانہ نگاروں نے بھی طبع آزمائی کی ہے جن میں انور سجّاد، دیویندر اسّر، جوگندر پال، غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، غیاث احمد گدّی اور رام لعل وغیرہ کے نام خاص طور پر لئے جا سکتے ہیں مگر ہنوز نو مشق افسانہ نگاروں کا غلبہ ہے۔ اِسی لئے اردو افسانے کا یہ نیا دبستان عام اُردو داں طبقے میں زیادہ مقبولیت حاصل نہیں کر سکا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان اور پاکستان میں سب سے زیادہ علامتی افسانے نئے افسانہ نگار لکھ رہے ہیں۔ کیونکہ علامتی افسانے لکھنے میں کئی اعتبار سے بڑی آسانیاں ہیں۔ اِس کے لئے نہ تو پلاٹ کی منطقی ترتیب ضروری ہے اور نہ کردار نگاری اور جزئیات نگاری کی۔ علامت کے نام پر جو چاہے لکھئے، اگر قاری یا نقّاد سمجھ نہ پائے تو اُس پر جہالت یا کم علمی کا الزام عائد کر دیجئے۔ زیادہ تر علامت پسند افسانہ نگاروں کا عیب یہ ہے کہ وہ علامتی اظہار کے شوق میں فنِ افسانہ نگاری کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اُن کے نزدیک افسانے کے اجزائے ترکیبی میں کوئی شئے لازمی جزو کا درجہ نہیں رکھتی۔ جدید افسانہ نگاروں کے ایک گروہ کا خیال

شاعر، بمبئی

یہ ہے کہ عینیت پسند افسانہ نگاری کا دور گذر چکا ہے، اس لئے آئندہ جو بھی لکھا جائے وہ تجریدی یا علامتی ہونا چاہیئے۔ یہ کلیّہ اپنی جگہ محلِ نظر ہے۔ اظہار کا وسیلہ موضوع کی مناسبت سے متعیّن کیا جانا چاہیئے اور اس اعتبار سے یقیناً روایتی اندازِ بیان کو بھی عصری افسانے میں جینے کا حق ملنا چاہیئے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ہمیں سوچے سمجھے نتائج کی فارمولا کہانی نہیں لکھنی چاہیئے۔ چنانچہ جدید افسانہ نگار افسانہ کی مروّجہ روایات سے انحراف کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں اور ان کوششوں میں اُن کے ہاتھ سے بسا اوقات فن اور اعتدال کا دامن چھوٹ جاتا ہے۔ بلراج مینرا کا مشہور افسانہ "کمپوزیشن چار" پینٹنگ اور فلم کے درمیان اُلجھ کر رہ گیا ہے۔ یہ افسانہ کم اور تکنیکی تجربہ زیادہ ہے۔

اِس حقیقت سے انکار کی گنجائش نہیں ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے نے فنِ افسانہ نگاری کو تکنیک کے اعتبار سے ایک قدم آگے بڑھایا ہے۔ آج کا ادیب زندگی کی نئی معنویت تلاش کر رہا ہے۔ اُسے اقدار کی شکست و ریخت کا شدید احساس ہے۔ وہ فلسفہ سے زیادہ قریب ہو گیا ہے بلکہ یُوں کہنا چاہیئے کہ آج کے دَور میں ادب اور فلسفہ کی سرحدیں ایک دوسرے سے بالکل مل گئی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ہے کہ "جدید افسانے نے پیش پا اُفتادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگاری کے عمل کو تج کر واقعہ یا کردار کی دوسری سطح تک رسائی پانے کی کوشش کی ہے، اِس سے افسانے میں یقیناً گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بُنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں)۔" ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور نذیر احمد نے بھی تجریدی افسانے کی ترقی پر اطمینان کا اظہار کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ قاری اگر ذہین ہے تو ان افسانوں سے بخوبی حظ اُٹھا سکتا ہے۔ اِن کے علاوہ کچھ اور نقّادوں نے بھی اُردو افسانے کی پیش رفت کا ذکر جلی حروف میں کیا ہے۔ بعض نقّاد اِس کے برعکس رائے رکھتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ ایسے افسانہ نگار جنھوں نے تجریدی اور علامتی افسانے لکھے ہیں تعداد کے اعتبار سے تو بہت ہیں اور ہندوستان و پاکستان کے ادبی جرائد میں اُن کی کہانیاں برابر شائع ہوتی رہتی ہیں، لیکن اُن میں کوئی نام اُبھر کر ابھی تک اُردو داں طبقے کی زبان پر نہیں چڑھا ہے۔ ان کی کہانیاں اپنی پیچیدگی کے سبب اکثر پڑھی اور سمجھی بھی نہیں جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں اس ترقی کو ترقیٔ معکوس سمجھنا چاہیئے۔ ڈاکٹر محمد حسن، آلِ احمد سرور

شاعر، بمبئی

اور قاضی عبدالستار نے اُردو افسانے کی موجودہ صورتِ حال پر بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے۔ اِن کے نزدیک پچھلی دہائی میں ایسے افسانہ نگار جنھوں نے علامتی فن کو کامیابی سے برتا ہے معدودے چند ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بلراج مینرا اور اقبال مجید کا ذکر کیا ہے۔ میرے نزدیک فلسفہ کہانی کا ذیلی مواد بن کر سامنے آنا چاہیئے۔ اُس کی حیثیت مرکزی نہیں ہے۔ اصل میں کہانی جو کچھ ہے اُسے صدیوں کے تجربے سے ہم خوب پہچانتے ہیں۔

اُردو میں تجریدی اور علامتی افسانوں کی اچھی مثالیں اگر نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہیں۔ اِس سلسلے میں "پیٹ کا کیڑا"، "دو بھیگے ہوئے لوگ" اور "وہ" کا ذکر خاص طور پر کیا جاتا رہا ہے۔ پہلے کا موضوع سماجی مجبوریاں ہیں اور اِس ضمن میں رُوسو کا وہ قول افسانے سے زیادہ دلچسپ ہے کہ ہم سب آزاد پیدا ہوئے تھے لیکن سماج کی زنجیروں نے ہمیں اپنا اسیر بنا لیا ہے۔ دوسرے افسانے کا موضوع روایت دوستی اور روایت شکنی کی آویزش ہے۔ تیسرے افسانے کے مقابلے میں "اُجاکس" کا یہ کہنا کہ "روشنی روشنی، چاہے میرا دم ہی کیوں نہ نکل جائے"، پُورے افسانے کی فضا پر بھاری ہے۔ بات یہ ہے کہ نئے افسانے کے نقیب اِس قدر متشدّد ہیں کہ اُن کے بارے میں کوئی رائے دیتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ دہلی کی ایک کانفرنس میں جب رتن سنگھ نے بیدی کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے یہ کہا کہ میں اُن کے فن سے استفادہ کرتا ہوں تو بلراج مینرا ناراض ہو گئے اور سامعین کے درمیان سے اُٹھ کر کہنے لگے، ہم نئے لکھنے والے بیدی سے کوئی استفادہ نہیں کرنا چاہتے۔ روایت سے بغاوت کی تائید کرنے والے بھی غالباً روایت کی اہمیت اور ارتقائی سلسلے سے انکار کی جسارت نہیں کر سکتے لیکن بعض اوقات جب نوبت مُجادلے اور مُناقشہ تک آجاتی ہے تو درمیان سے کوئی راہ نکالنا بڑا مشکل ہو جاتا ہے۔ اُردو میں عینیت پسند افسانہ اور جدید افسانہ ایک دوسرے کے مدِ مقابل بنے ہوئے ہیں اور اِن دونوں کی مفاہمت سے جو درمیانی راستہ نکل سکتا تھا اُس کے امکانات مستقبلِ قریب میں کم ہی نظر آتے ہیں۔

پچھلے بیس پچیس برس میں ہندوستانی اور پاکستانی افسانہ نگاروں کے جن تجریدی اور علامتی افسانوں کا ذکر بار بار کیا گیا ہے۔ وہ یہ ہیں۔ مشکوک لوگ (انتظار حسین)، قیمتی آدمی (منیر احمد شیخ)، بازیچۂ اطفال (جوگندر پال)، گرتی دیوار کے سائے (رشید امجد)، نیا شہر (انجم الحسن رضوی)

پی۔ایل ۵۳۶ اور زیرو پوائنٹ (میرزا حمد شیخ) ریپ (بلراج مینرا) تیسری ہجرت (اعجاز راہی) زرد شہر (ضیاء پرویز) ڈوب، بجوا اور تنہا (انور سجاد) کاغذی ہے پیرہن (محمد منشا یاد) چاپ (رام لعل) کگوان بلراج کومل)۔ پاکستانی نقاد انور سدید کا خیال ہے کہ ہمارا قاری ابھی کنکریٹ کرداروں کے خول میں سمٹا ہوا ہے اور علامتی رنگِ اظہار کے سلسلے میں موزوں تربیت اُسے میسر نہیں آئی، اس لئے اس رُجحان کی کامیابی کے آثار بھی زیادہ روشن نہ ہوسکے۔ البتہ ایک بات واضح ہے کہ اب افسانہ خارج سے داخل کی طرف مراجعت کر چکا ہے اور انسان کا داخلی کرب بہت سے لکھنے والوں کو افسانے تخلیق کرنے پر مائل کر رہا ہے۔ چنانچہ سیّد قاسم محمود کا افسانہ "موت کی خوشبو" فرخندہ لودھی کا "مسجد کی اینٹ" غلام رسول تنویر کا "روح کا کرم" اور احمد منظور کا "سوادِ گل" اگرچہ علامتی افسانے نہیں ہیں، لیکن انسان کے اسی داخلی کرب اور عرفان کی تلاش کا اظہار کرتے ہیں۔ دراصل افسانے میں تجریدی رُجحان کا اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ وہی ہے جس کا ذکر اُوپر کیا جا چکا ہے۔ یعنی فن میں اشاراتی عنصر کی نمود یا۔ یہ اشاراتی عنصر تمام اصنافِ ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے۔ بات یہ ہے کہ تہذیبی ارتقاء کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکنے میں بات کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے اور اس لئے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔ تجریدی افسانے نے جدید دور کے آدمی کی فکری طلب کو ایک حد تک پورا کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اُردو میں اس فن کو کامیابی کے ساتھ برتا گیا یا نہیں؟ اس سوال کا جواب دینا ذرا مشکل کام ہے۔ وقت گزرنے پر ادب کا مورّخ اس کا اطمینان بخش جواب دے گا یا پھر اس بارے میں کسی رائے کی تشکیل کیلئے ضروری ہے کہ قاری مذکورہ بالا افسانوں کا مطالعہ کرکے اپنے آپ کسی نتیجہ پر پہنچنے کی کوشش کرے۔ ادبی تنقید میں فیصلے عجلت کے ساتھ نہیں کرنے چاہئیں اور اس عبوری دور کا تقاضا خاص طور پر یہ ہے کہ نقّاد اپنی رائے کچھ عرصے تک محفوظ رکھے۔ ممکن ہے جلد یا بدیر کوہ ندا کی خبر ہم سب کے کان تک پہنچے۔

عینیت پسند افسانے کی تین نسلیں پچیس تیس برس کے کینوس پر پھیلی ہوئی ہیں۔ تقسیم کے فوراً بعد سامنے آنے والے لوگوں میں ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ابو سعید قریشی، اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین، اے حمید، واجدہ تبسم اور جیلانی بانو وغیرہ کے نام بلا ترتیب لئے جاسکتے ہیں۔ ممکن ہے بعض نام رہ گئے ہوں کیونکہ اس دور میں نئے لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد آسمانِ ادب پر رنگا رنگ موضوعات لیکر نمودار ہوئی تھی۔ موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ان لوگوں کے افسانے اپنے پیشروؤں سے زیادہ مختلف نہیں تھے۔ کرشن چندر، عصمت، اور منٹو کے اثرات واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں، لیکن کہانی میں ژرف نگاہی کا اضافہ ہوا تھا اور ان میں سے بعض لوگوں نے کردار نگاری کے اعلیٰ نمونے پیش کئے تھے۔ بھالو، موہے بے چلائے بابلا، گڈریا، فاختہ کے پر، اور نروان وغیرہ اس دور کی کامیاب کہانیاں ہیں، جنھیں اُردو افسانے کی تاریخ میں کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ اس زمانے میں کرشن چندر، بیدی، علی عباس حسینی، منٹو، عصمت، قرۃ العین حیدر، احمد ندیم قاسمی، آغا بابر، مہندر ناتھ، ابوالفضل صدیقی وغیرہ جیسے پُرانے افسانہ نگار بھی برابر لکھ رہے تھے اور نئے لوگوں کے لئے اگلوں سے اکتسابِ فیض کے مواقع بدرجۂ غایت موجود تھے، اس لئے وہ افسانہ جس کی ابتدا پریم چند کی تخلیقات سے ہوئی تھی، ٹیکنیکی اعتبار سے روز بروز دقت رو تیز ہو رہا تھا اور اس کی فضا میں تخیّل کی بجائے مشاہدے کی کارفرمائی بڑھنے لگی تھی۔

اِن کے بعد غلام علی چودھری، امجد الطاف، ضمیر الدین احمد، رحمٰن مذنب، مسعود مفتی، صلاح الدین اکبر، جمیلہ ہاشمی، صادق حسین، احمد شریف، رضیہ فصیح احمد، آمنہ ابوالحسن، نوید انجم، بانو قدسیہ، الطاف فاطمہ، خالدہ اصغر اور آشم مرزا وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ اس فہرست میں بھی ناموں کے بھول جانے کا امکان ہے۔ اُردو افسانہ ان دنوں عہدِ ماسبق کے مقابلے کچھ زیادہ پھیلاؤ اختیار کر رہا تھا۔ نئے لکھنے والے بہت جلد پختگی کا مظاہرہ کرنے لگتے تھے۔ اُس زمانے میں افسانہ نگاری کے بڑے اچھے نمونے سامنے آئے اور اُس دور کے لکھنے والوں نے زندگی کے مختلف شعبوں پر کامیابی کے ساتھ طبع آزمائی کی۔ اُن کی کہانیاں روایتی دھانچے پر تازگیٔ فکر کی اچھی مثالیں ہیں۔ نوید انجم نے جنس کے بعض نئے پہلوؤں کو اپنی کہانیوں میں خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے، بانو قدسیہ لطیف احساسات اور ذوقِ جمیل کی بڑی کامیاب عکاس ہیں، اُن کی کہانی "کتنے سوسال" پرمیشر سنگھ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ کے قبیل کی کہانی ہونے کے باوجود ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

اِس کے بعد ہمارا افسانہ واضح طور پر دو الگ الگ سمتوں میں بٹ گیا۔ عینیت پسند افسانے کو اس تقسیم سے تھوڑا بہت نقصان بھی پہنچا اور افسانہ نگاروں کی یہ تیسری نسل اگلی پیڑھی کے مقابلے میں نسبتاً سست رفتار واقع ہوئی، تاہم

عینیت پسند افسانے میں ایک تدریجی ارتقاء کی نشاندہی کرنا زیادہ مشکل کام نہیں ہے۔ زبان کے اعتبار سے آج کے افسانے میں اگلی سی جادو بیانی کم ملتی ہے لیکن موضوعات کا پھیلاؤ اور افسانہ نگار کا وژن ضرور بڑھا ہے۔ اُس دَور کے پاکستانی افسانہ نگاروں کے بارے میں کوئی ٹھوس رائے دینا اِس لئے ممکن نہیں ہے کہ جرائد و کُتب کی آمد و رفت کا سلسلہ مسدود رہا۔ البتہ جن ناموں کا ذکر ہمارے کان تک پہنچ سکا ہے وہ یہ ہیں۔ سلیم احمد، قیوم راہی، غلام محمد، احمد زین الدین، فرخندہ لودھی، حسین شاہد، احمد منظور، مجید امجد، اُمّ عمارہ اور حمیدہ رضوی۔ کہانی لکھنے والوں کا یہ گروہ نامعلوم حالات کی بناء پر کچھ کمزور محسوس ہوتا ہے۔ موضوع پر گرفت اور بیان پر قدرت کی کمی کے سبب سے کہانی کے تاثر میں بھی فرق آگیا ہے اور بعض کہانیاں محض پُرانی کہانیوں کی تجدید کے مترادف قرار دی جاسکتی ہیں۔ غالباً اِس زمانے میں عینیت پسند کہانی کا ضعف تجریدی اور علامتی کہانی کے فروغ کا سبب ہے۔ بہر حال سبب کچھ بھی ہو کہانی رشید جہاں اور احمد علی کی تخلیقات سے چل کر ترقی کرتی ہوئی جہاں تک پہنچی تھی اُس میں پچھلے پانچ سات برس سے کوئی پیش رفت نہیں ہوسکی ہے۔ اِدھر ہندوستان کا حال ذرا مختلف ہے۔ یہاں پچھلے پندرہ بیس سال کے اچھے افسانہ نگاروں میں نام تو معدودے چند ہیں لیکن ان لوگوں کی تخلیقات نے افسانے کو نئی جہتیں عطا کی ہیں اور ہمارا عینیت پسند افسانہ تکنیکی اور فکری اعتبار سے عصرِ حاضر سے ہم آہنگ دکھائی دیتا ہے۔

قبل اِس کے کہ میں ہندوستانی افسانہ نگاروں کا ذکر کروں، پاکستان کے ایک اہم افسانہ نگار کا ذکر ذرا تفصیل سے کرنا چاہتا ہوں۔ انتظار حسین پچھلے پچیس برس سے لکھ رہے ہیں۔ اُن کی کہانیوں میں داستانوی عُنصر نسبتاً زیادہ ہے۔ ماضی کے رُومان انگیز بیان پر اُنھیں جو غیر معمولی قدرت حاصل ہے، وہ اُنھیں کہانی کے فن میں ایک ممتاز حیثیت بخشنے کے لئے کافی ہے۔ انتظار حسین کی کہانیوں میں وہی بھولاپن ہے جو دادی اَمّاں کی سُنائی ہوئی کہانیوں میں ہوتا ہے۔ کہانی کہنے کے سلسلے میں جو سلیقہ اُنھیں میسّر آیا ہے وہ کم لوگوں کے حصّہ میں آتا ہے۔ بعض نقّاد اُنھیں ماضی پرست کہہ کر گزر جاتے ہیں یہ بڑا ظلم ہے۔ کہانی زمانوی اعتبار سے تینوں زمانوں پر محیط ہوسکتی ہے۔ البتہ اُس میں زندگی کی حرارت ہونی چاہئے۔ انتظار حسین کی کہانیاں میرٹھ، امروہا، فرخ آباد اور یو۔ پی کے دوسرے دیہاتوں کی کہانیاں ہیں۔ اِس لئے سرحد کے اُس پار اُنھیں شاید بھی

خاطر خواہ داد ملنے کے امکانات کم ہیں۔ گڑیا کی گُوک اور کنکری وغیرہ اُنکی لافانی کہانیاں ہیں۔ اُن کے موضوعات میں تازگی اور ہمہ گیری ہے۔ انجہانی کا گھر، ساتواں دَر، جنگل اور اِسی قسم کی دوسری کہانیوں سے ایک خاص قسم کا ذوق رکھنے والے قاری بدرجۂ غائت محظوظ ہوتے ہیں۔

عصرِ حاضر کے ہندوستانی افسانہ نگاروں میں دو نام غیر معمولی ہیں۔ رتن سنگھ اور قاضی عبدالستّار۔ رتن سنگھ کے افسانوں نے وہ لطیف تاثر اور نازک کیفیت پیدا کی ہے جو قاری کی جمالیاتی سطح کو ارتفاع بخشتی ہے۔ ان کی کہانیاں سیدھی سادی معصوم اور بھولے بھالے کرداروں کی کہانیاں ہیں۔ مختصر کہانی میں جو قدرتی آمد اور بہاؤ ہونا چاہئے، رتن سنگھ کی کہانیوں میں اس کی بہتات ہے۔ رتن سنگھ پیچیدہ اور گمبھیر مسائل کو موضوع نہیں بناتے، بلکہ اُن کی بیشتر کہانیوں کے موضوعات پیش پاافتادہ ہیں، البتہ اُن کا کہانی کہنے کا طریقہ دلچسپ اور منفرد ہے اور یہی اُنکی کہانیوں کی بُنیادی حُسن بھی ہے۔ رتن سنگھ کی کہانیاں قاری کے ذہن پر دیرپا اثرات نہیں چھوڑتیں، لیکن اُس کے رگ و پے میں ہلکے مشروب کی طرح اُتر کر سُرور کی ایک کیفیت ضرور پیدا کرتی ہیں۔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں میں بڑی سچائیوں تک پہنچنے کا حوصلہ، مشاہدے کی گہرائی اور تاثر کی یکسوئی، مرکز اور مرتکز وحدت قطرے میں دجلہ دیکھ لینے والی نظر بقول ڈاکٹر محمد حسن اُنہیں پچھلی دہائی کا سب سے اہم افسانہ نگار بناتی ہے۔ رتن سنگھ کے یہاں بصیرت تو عصری ہے مگر اُس کا موضوع ابدی انسان ہے۔ اِن کے افسانے میں انسانی زندگی کا قدرن بڑے مدھم، شائستہ اور دلنشین پیرائے کے ساتھ اُبھرا ہے۔ ان میں جس نرمی اور ملائمت سے انسان کی بوالعجبی بے نقاب ہوئی ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔

قاضی عبدالستّار نے پریم چند کے بعد غالباً پہلی بار دیہات کی سچّی تصویر کشی کی ہے، یہ دیہات پریم چند کے زمانے کا دیہات نہیں ہے، بلکہ اُس میں دیہات کی نئی اُبھرتی ہوئی قوتوں اور پُرانی اِقدار کے درمیان ایک پیکار انگیز چہل پہل ہے۔ یہ وہ دیہات ہے جس میں نو دولتیا کسان اپنے تموّل اور آسودگی کے اظہار کے لئے نئے نئے راستے تلاش کررہا ہے۔ قاضی عبدالستّار کی فکر کا مرکز پچھلی قدروں کی ٹوٹ پھوٹ میں نئی زندگی کی بازیافت کے لئے جدوجہد کرنا ہے۔ قاضی عبدالستّار کی کہانیوں میں بیان کی انفرادیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اِس زمانے میں جب زبان کی ساخت اور پرداخت پر نئے افسانہ نگاروں کی توجہ کم

ہوتی جاتی ہے۔ اُردو کا یہ افسانہ نگار ایک مینارۂ نور کی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی کے اجزائے ترکیبی میں میرے نزدیک زبان ایک بڑا اہم جزو ہے۔ اور ہمارے بیشتر افسانہ نگار زبان کی چابک دستی بنا پر قاری کے ذہن کو مسخر کر لیتے ہیں۔ قاضی صاحب نے شستہ اور برجستہ معیاری زبان میں کہانیاں لکھ کر اُردو کے دلنشین پیرایۂ بیان کو ایک نئی زندگی بخشی ہے۔ اُن کی کہانیاں کردار، فضا اور زبان ہر اعتبار سے زندہ رہنے والی کہانیاں ہیں۔ اُن کا بے پناہ مشاہدہ، دیہات کی زندگی کی بے مثل عکاسی کے ذریعہ پیش ہونے والا لطیف تاثر پریم چند کے بعد شاید اپنی مثال آپ ہے۔

تیسرا اہم نام اقبال متین کا ہے۔ اقبال متین نے افسانہ نگاری میں ایک ٹھہرے ہوئے انداز کو برقرار رکھا ہے۔ ماضی کی ایک نرم لطیف سی لہر قاری کو چھوتی ہوئی گذر جاتی ہے۔ اقبال متین اپنی دردمندی کی بنا پر پہچانے جاتے ہیں۔ اُنھوں نے روایتی اور تجریدی دونوں قسم کی کہانیاں لکھی ہیں اور اپنے شعور کے اعتبار سے اُنھوں نے دونوں قسم کی کہانیوں کے ساتھ انصاف کیا ہے۔

جوگندر پال نے منٹو کے سیاہ حاشیے کی روایت پر چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھی ہیں۔ "سلوٹیں" ایک ذہین قاری پر بہت کم وقت میں بہت گہرا اثر مرتب کرتی ہیں۔ جوگندر پال تجریدی اور علامتی کہانیاں بھی لکھتے ہیں، اُن کا فن برابر ارتقائی سفر سے گذرتا رہا ہے۔ اُن کے دوسرے مجموعے "رسائی" کے افسانے البتہ بوجھل ہیں۔ علامت، تجرید اور ابہام سے اُن پر کنکریٹ سے بنے ہوئے خاکے کا شبہ ہوتا ہے۔ جوگندر پال کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ گہرا ہے۔ اُن کے افسانوں میں وسعت اور گہرائی کا اندازہ تو بخوبی ہوتا ہے لیکن سوائے سلوٹوں کی اشاریہ کہانیوں کے گہرائی کا عنصر نسبتاً کم ہے۔

رام لعل، دیوندر اِسّر، اور دوسرے کئی افسانہ نگار بھی پچھلے تیس برس سے برابر لکھ رہے ہیں۔ اِس زمانے میں اُن کی کئی کہانیاں بھی غیر معمولی طور پر پسند کی گئیں۔ ہیئت کے نئے تجربوں کی بھی اُن کے فن میں نشاندہی ہوتی ہے۔ دیوندر اِسّر نے شہری زندگی کی نفسیاتی پیچیدگیوں کے ساتھ سماجی بصیرت کے نئے رُخ کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اُن کے افسانے اشاریت اور تہہ داری کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ غالباً پچھلے دنوں رام لعل نے سب سے زیادہ لکھا ہے۔ اُن کے موضوعات میں تنوع بھی بہت ہے۔ ایک مدت تک لکھتے رہنے کی بنا پر اُنھیں کہانی کہنے کا سلیقہ بدرجۂ اتم آتا ہے۔ اور وہ بسا اوقات اچھا تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں، مگر زود نویسی اُنھیں کسی ایک سمت میں پیش قدمی سے مانع رکھتی ہے اور یہی اُن کے فن کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ اِس کے باوجود عصری افسانے میں اُن کا مقام دو شہروں کے درمیان پُل کا سا ہے۔

غیاث احمد گدّی نے ایک خاص قسم کے معاشرتی افسانوں سے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا، جس میں مشاہدے کی گہرائی، تہذیبی قدروں کی دریافت اور ایک متوازن فکری آہنگ نمایاں تھا۔ آگے چل کر اُنھوں نے معاشرے کی مختلف جہتوں کا باریک بینی سے مشاہدہ کیا اور مختلف زاویوں سے اِس مطالعہ کو پیش کرنے کی سعئ بلیغ کی۔ غیاث احمد گدّی قاضی عبدالستّار کے بعد اِس دَور کا تنہا تہذیبی افسانہ نگار ہے جس کے افسانوں میں کردار تہذیبی پس منظر کا حصّہ بن کر اُبھرتے یا ڈوبتے ہیں۔

> "پچھلے دس سال میں جو نیا نام اُردو افسانے میں اُبھرا ہے وہ سیّد ضمیر حسن کا ہے۔ سیّد ضمیر حسن دہلی کی ٹکسالی دار زبان کے رسیا ہیں۔ پُرانی دلّی کی گلیاں، حویلیاں، مکان، اور اُن مکانوں کے مکین اُن کے افسانوں کی فضا تیار کرتے ہیں۔ اُن کی کہانیوں میں کردار اکثر روایتی ہوتے ہیں، لیکن ان کرداروں کی نفسیاتی تحلیل اور تجزیہ بعض ایسے گوشوں کو سامنے لاتے ہیں جو آج تک پوشیدہ رہے ہیں۔ سیّد ضمیر حسن نے ہماری تہذیبی قدروں پر استفہامیہ نشان بھی لگائے ہیں۔ اُن کی کہانیوں میں اندازِ بیان کا رچاؤ اور تہذیبی برتوں کی مدد سے فکر کی نئی سطحوں تک پہنچنے کی نہایت حسن کارانہ کوشش کی گئی ہے۔ "موہنا" "ستو النسہ شہزادہ" اور "فاحشہ" کا مطالعہ اِس بیان کے لئے تائیدی مواد فراہم کر دے گا[1]۔"

کافی عرصہ پہلے دہلی کے ایک ادبی مجمع میں تقریر کرتے ہوئے اُردو کے مشہور افسانہ نگار اور نقّاد علی عباس حُسینی مرحوم نے کہا تھا کہ میں اپنے مطالعہ کی روشنی میں صرف ایک بات یقین سے کہہ سکتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ اُردو افسانہ دنیا کی کسی زبان کی کہانیوں سے پیچھے نہیں ہے۔ افسانے کے تعلق سے ایسے ہی خیالات کی تکرار اکثر سنائی دیتی رہی ہے۔

۱؎ ڈاکٹر محمد حسن (ساتویں دہائی کا اُردو افسانہ اور تنقیدی جائزے) عصری ادب شمارہ ۱۲ دسمبر ۱۹۷۱ء

(بقیہ صفحہ ۲۲۱ پر دیکھئے)

عِصمت چغتائی
انڈس کورٹ، پہلا منزلہ - اے روڈ - چرچ گیٹ بمبئی-۱

بے کُنڈے کی پیالی

"ڈنّا" ارے او ڈنّا۔ کہاں مرگیو جلے کے؟"

ڈنّا جوہڑ کے کنارے بیٹھا مٹّی بھر رہا تھا۔ اُس نے پکار سُن کر جلدی جلدی بیج پانی سے اپنے آپ کو پاک کیا اور نیکر گھسیٹتا کھیت کی نالی سے بچکر چل پڑا۔ پکار سے بالکل مخالف سمت یہ ہی تو خرابی ہے ڈنّا میں۔ ہر کسی کی بات سُنی اَن سُنی کر دیتا ہے۔ سُنتا ہے تو بس پیلے پیرو میاں کی۔ پیرو میاں نے اُسے کسی کرم کا نہیں رکھا۔

سکینہ کتنا ہنسا کرتی تھی' بس بات بے بات ہنسے ہی چلی جاتی تھی۔ جی چاہتا تھا چڑیل کے دانت توڑ دو' جوان خوبصورت زندہ دانت جو اُس کے سانولے چہرے پر بجلی کی طرح کوندا کرتے تھے۔ پیر محمد سے اُس کا پردہ تھا۔ وہ اُس سے گیارہ برس بڑا تھا۔ اُس کے پیدا ہوتے ہی پیرو کی ماں نے ٹھیکرے میں روپیہ ڈال کر اُسے مانگ لیا تھا۔

پیرو کے چچا نور محمد کے آٹھ بچے تھے۔ اُن میں سے ایک تو چیچک میں ٹھنڈا ہوگیا دوسرا جوہڑ میں ڈوب مرا۔ سکینہ بڑی لاڈلی تھی کیونکہ وہ اکلوتی بیٹی تھی۔ چار بڑے بھائی کام کاج کے تھے۔

سکینہ بڑی ہلکی پھلکی تھی۔ پیرو اُسے گود میں لے کر اونچ نیچ کھیل لیتا تھا۔ اُسے دیکھتے ہی وہ ہمکنے لگتی تھی۔ سب پیرو کو چھیڑا کرتے۔ اُس کی دُلھن بڑی بے شرمی سے اُسے دل دے بیٹھی تھی۔ وہ گود میں لیتا تو چٹاخ سے اُس کے گال کا چُمّا لے لیتی۔ پیرو کی ناک لال ہو جاتی' وہ جلدی سے اُسے چاچی کی گود میں دینا چاہتا مگر وہ اپنی ٹانگوں کا کُنڈل بنا کر اُس کی کمر کو پکڑ لیتی اور دہاڑیں مارنے لگتی۔ تب مجبوراً پیرو اُسے لیکر بھاگ جاتا۔ وہ شرما تو جاتا تھا مگر غُصّہ نہیں کرتا۔ وہ کچکچا کر کبھی اُسکا کان کھسوٹ لیتی کبھی ناک پر بکٹا بھر لیتی' مگر وہ ہنستا ہی رہتا۔ سکینہ بارہ برس کی ہوئی تو وہ چوبیس برس کا پُورا مرد ہو گیا تھا مگر ابھی تک ہترانیوں میں نہیں گیا تھا۔ ہتر لوگ گاؤں سے بچاس قدم پر بستے تھے۔ اُن کے مرد دُور دراز شہروں میں روزی کمانے چلے جاتے تھے کبھی دو دو سال نہیں آتے تھے' مگر ہترانیوں کی گودیں بھری بھری رہتی تھیں اور کبھی کسی ہتر نے اپنی اولاد کو پرایا مان نہیں دُھتکارا "ہتر لوگن ماں جنی ہووے ہے" بزرگوں کا کہنا ہے۔

رام کلی اُسے دیکھ کر ہمیشہ مُسکرایا کرتی تھی۔ اُس کا پتی بمبئی میں کسی فرم میں بڑی تنخواہ پر نوکر تھا' پانچ بچے تھے۔ اِدھر کئی سال سے اُس نے پیسہ بھیجنا بند کر دیا تھا' سُنا تھا کسی میم آیا کو گھر میں ڈال لیا تھا۔ رام کلی بارہ گھروں کا میلا ڈھوتی تھی۔ تب دو دو روٹیاں خاندان کے حصّہ میں پڑتی تھیں۔ کپڑے لتّے کی تو بات ہی مت کرو۔ گاؤں میں کوئی پُرانا کپڑا نہیں بچتا۔ چیتھڑے کام میں آجاتے ہیں۔ گودڑی پر جتنے چیتھڑے چپکائے جائیں اتنی ہی بھاری بھرکم ہوتی جاتی ہے رام کلی نظر باز تھی اور پیر محمد سکینہ کی جوانی کے انتظار میں اتنا مگن تھا کہ ہمیشہ نیچی نظر کر کے کترا جاتا۔

سکینہ اس سے پردہ کرنے لگی تھی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ کھیت پر تھوئے کا ساگ بینے نہیں جاتی تھی۔ کبھی کھیت کی منڈیر پر آتے جاتے ٹکّر ہو جاتی تو وہ سَٹ سے گنّے کے کھیت میں گھُس جاتی اور پیر محمد اپنی لال ناک لئے ہوئے پیک جھپک گُذر جاتا۔ تب اُسے وہ چُمّا یاد آیا کرتا جو وہ ذرا سی تھی تب بے جھجک لے لیا کرتی تھی۔ اُسے دُکھ تھا کہ وہ بڑی کیوں ہوگئی۔ اُتنی ہی رہتی اور وہ اُسے گودی میں لئے آنکھ مچولی کھیلتا رہتا۔ دوسری طرف اُسے اُسکی جوانی کا بھی انتظار تھا۔ شب برات کے مہینے میں اُسکا نکاح ہونے والا تھا۔ پیرو کی ماں کو کم دکھائی دینے لگا تھا۔ بڑی بہوئیں الگ کوٹھے لیکر رہنے لگی تھیں' وہ اپنی خدمت گذاری کے لئے نئی بہو لانا چاہتی تھی۔ اب اُس سے اُپلے نہیں تھپتے تھے ناخون سڑ گئے تھے اور ہتھیلیوں میں قاشیں پڑ گئی تھیں۔

تب ہی مُلک تقسیم ہوا۔

نور محمد اور اُن کا خاندان بستر باندھ گیا۔ پیرو کی ماں نے بہت کہا لڑکی کا بیاہ کرتے جاؤ' مگر اُنھوں نے کہا وہ ہمیشہ کے لئے تھوڑی جا رہے ہیں' تیرہ بیگھہ زمین

کون چھوڑ کر جاتا ہے۔ ذرا اسلامی ملک کے دیدار کے لئے جا رہے ہیں۔ گاؤں میں کچھ قتل و غارت نہیں ہوا، پتا بھی نہ چلتا کہ ملک تقسیم ہوا اگر غنڈے رات کو گاؤں پر حملہ نہ کرتے، مگر حملہ ٹل گیا۔ گاؤں کا بچہ بچہ حفاظت پر ڈٹ گیا۔ ہندو مسلمان دونوں نے لاٹھیاں سنبھالے راتوں کو پہرہ دیتے رہے اور پرندے کو پَر نہ مارنے دیا۔ یہ غنڈے جب کسی گاؤں پر حملہ کرتے ہیں تو ہندو مسلمان نہیں دیکھتے ہیں، بس اُدھا دُھند لُوٹ مار کرنے لگتے ہیں۔ گاؤں کے مکھیا بابو سنگھ نے کسی کا دھننا گوارا نہ کیا اور سب نے مل کر ایسی چوکسی کی کہ ملک میں امن ہو گیا اور گاؤں کا بال بیکا نہ ہوا۔ آس پاس کے کسی گاؤں میں خون خرابہ نہ ہوا۔ بڑے سکون سے رفیوجی آئے اور گاؤں میں بس گئے۔

نور محمد کا خاندان گیا تو سکینہ نے چودھویں سال کو پار کر کے پندرہویں میں قدم رکھا تھا۔ اگر پیرو کے دین محمد زندہ ہوتے تو سکینہ کو نہ لے جانے دیتے۔ مگر نور محمد نے بڑی انسانیت سے سمجھایا کہ ٹھیکرے کی مانگ نکاح سمان ہوتی ہے۔ وہ دو مہینہ میں واپس آ کر اطمینان سے بیاہ کر دیں گے۔

مگر ان کے جانے کے بعد پتا چلا کہ وہ اپنی زمین بختو سنگھ کے ہاتھ چُپ چپاتے بیچ گئے تھے۔ پیرو کے ہوش اُڑ گئے۔ جب دو مہینے گزر گئے اور کوئی واپس نہ لوٹا تو اُس کا دم گھٹنے لگا۔

سال بھر پیرو محمد چچا کے لوٹنے کا انتظار کرتا رہا۔ لوگ اُسے چھیڑتے۔ اُسکی دُلھن پردیس چلی گئی۔ اُسے تڑپتا چھوڑ گئی۔ آخر صبر نہ ہو سکا اور وہ پاکستان روانہ ہو گیا۔

اُسے بہت سے نور محمد ملے مگر اُن میں سے کوئی بھی اُس کا چچا نہ تھا۔ اکثر کی بیٹیوں کے نام سکینہ تھے مگر وہ سکینہ نہیں ملی جسے وہ گود میں اُٹھا کر آنکھ مچولی کھیلا کرتا تھا اور جو چٹاخ سے اُسکا گال بڑی کلبلی شرارت سے چوم لیا کرتی تھی۔ وہ بوکھلایا بدحواس اِدھر اُدھر گھومتا رہا۔ کوئی اور منچلا ہوتا تو وہیں ٹھکانا بنا لیتا مگر اُسے اپنی اندھی ماں کا خیال ستانے لگا۔ اُس نے سُنا پاکستان لاہور سے آگے پھیلا ہوا ہے۔ وہ اتنے لمبے چوڑے ملک میں نور محمد چچا کو کیسے ڈھونڈے گا۔ وہ چاہتا تو محنت مزدوری کا کر لیتا، مگر اُسے انجانے ملک میں وحشت ہونے لگی۔ وہ دھکے کھاتا واپس لوٹ آیا۔ دل میں بیٹھا کوئی کہہ رہا تھا۔ نور محمد اُس کا سگا چچا ہے۔ باپ کے بعد وہی خاندان کا بزرگ ہے، وہ بے ایمانی نہیں کرے گا اور ٹھیکرے کی مانگ نکاح سے کم نہیں ہوتی۔ شریفوں کی زبان جوتے کا تلا نہیں کہ پلٹ جائے۔ سکینہ پیرو کی ہے، اب وہ کسی دوسرے کی نہیں ہو سکتی۔ شریف زادیاں دوسرے مرد کا مُنہ نہیں دیکھتیں۔ وہ بس ایک مرد کے نام پر زندگی کاٹ دیتی ہیں۔

شاہ۔ بمبئی

ماں نے بہت کہا۔

"تو راجی ہو بے تو سلامت کی چھوری سے بیاہ کروائے دوں۔"

مگر پیرو کا دل تو سکینہ کا ہو چکا تھا۔ وہ چُپ چاپ اُٹھ کر چلا جاتا۔ گاؤں کے حسابوں تو وہ بوڑھا ہوتا جا رہا تھا۔ لوگ اُس پر ہنستے بھی تھے کہ ابتک کنوارا بیٹھا تھا۔ اور یہ معلوم کر کے کہ وہ ہتھنیوں کو بھی نہیں چھیڑتا تھا، لوگ اُس کی مردانگی پر شک کرنے لگے تھے۔

پھر اُس دن تو لوگوں کو پکا یقین ہو گیا، جس دن وہ یار دوستوں کی زبردستی سے شہر گیا۔ وہاں اُنھوں نے پچھاڑ کر دارو پلائی اور ایک ہیریا کے کوٹھے میں ڈھکیل دیا۔ ہیریا نے جب سڑے ہوئے دانت نکوسے تو اُسے سکینہ کی بجلی کی طرح کوندتی ہوئی ہنسی یاد آ گئی اور وہ ننھا سا معصوم بوسہ گال پر سُلگ اُٹھا جو بھولی بسری دنیا میں ننھی سی سکینہ نے اُسے بخشا تھا۔ وہ اُلٹے پیروں بھاگا اور بس اسٹینڈ پر جا کر دم لیا۔ کڑکڑاتے جاڑے پڑ رہے تھے، جنوری کی کانٹوں دار ہوائیں جسم کو چیرے ڈال رہی تھی۔ وہ ساری رات موری کے پاس دیوار سے لگا اکڑوں بیٹھا رہا۔ صبح جب اُس کے دوست عیاشی کر کے بس کے اڈے پر پہونچے تو وہ بخار میں پھلس رہا تھا۔

یہ بخار مہینوں اُس کی جان کو لگا رہا۔

پھر کوئی پاکستان کی سیر سے واپس لوٹا تو اُس نے بتایا کہ نور محمد کے بڑے ٹھاٹ ہیں۔ مکان الاٹ ہو گیا ہے۔ بیٹے چھوٹے موٹے بیوپار میں لگ گئے ہیں۔ نور محمد گدھا گاڑی چلاتے ہیں اور سکینہ کا بیاہ ایک بڑے آدمی سے ہو گیا ہے۔ وہ بڑا آدمی نور محمد سے تھوڑا بڑا ہے مگر اینٹوں کا بھٹہ چلاتا ہے۔ اُس نے سب کو ٹھکانے سے لگا دیا ہے۔ سکینہ کے دام وصول ہو گئے۔

اُس دن پیرو محمد بہت ہنسا۔ لوگ کیسے احمق ہیں۔ سکینہ اُس کی دُلھن کسی اور کی کیسے ہو سکتی ہے۔ وہ اُسکی ہے، ہمیشہ اُس کے نام پر بیٹھی رہے گی۔ سکینہ جو اُسکی کمر کے گرد اپنی ٹانگوں کا کُنڈل بھینسا دیتی تھی اور جب تک نیند سے آنکھیں نہ مُند جائیں اُسے چھوڑنے پر تیار نہ ہوتی۔ وہ اُسے اُتارنا چاہتا تو گردن میں جھول جاتی اور اُس کے کانوں کی لَو چبا ڈالتی۔ بڑے تیز تھے سکینہ کے دانت، جیسے میٹھی میٹھی سُوئیاں۔ کتنی گدگدی ہوتی تھی۔

مگر اُس دن سے نہ جانے کیوں پیرو اندر سے ٹوٹ گیا۔ کھیت پر جانے کے بجائے شہر کی طرف چل دیتا۔ پانچ چھ میل نکل جاتا۔ گلیوں میں گھومتا رہتا، کھیتی کے بجائے اگر وہ کوئی بیوپار کرے تو سکینہ کو بیاہ لا سکتا ہے۔ سکینہ کھیتوں میں نہیں شہر میں رہتی ہے۔ اُس کے باپ بھائی کھیتی چھوڑ کر بیوپاری

بن بیٹھے ہیں، وہ اُن سے بڑا بیوپاری بن کر جائے گا۔ پاکستان میں دھوم مچ جائے گی۔ لوگ بیٹیاں لیکر آئیں گے تب نور محمد بھی آئے گا اور اپنا حق جتائے گا۔ تب وہ کہے گا۔

"ماں کے بنا شادی نا کرنگو۔ بالوچیلے بلائے بھیجو۔" تب ماں بھی جائے گی۔ بھائی بھی نخرہ چھوڑ کر اُس کے بیاہ میں جائیں گے۔ دلھن گھر میں آجائے گی تو چاندنا کھِل اُٹھے گا۔ وہ سر جھکائے کوٹھریا میں میٹھی ہوئے گی۔ دولھا اُس کا گھونگٹ اُٹھائے گا تب وہ اپنے نرم نرم جلتے ہوئے ہونٹ اُس کے گال پر رکھ دیگی اور اپنی سڈول ٹانگوں کے کُنڈل میں جکڑ لے گی۔

جوہڑ کے کنارے بیٹھے بیٹھے اُس کا جسم پگھلنے لگتا۔ چنگاریاں سی پھوٹنے لگتیں۔ رس پھوٹ نکلتا اور وہ جوہڑ کے پانی میں آدھا دھڑ ڈبو دیتا۔ اور طوطے امرود اور بیر کے درختوں کا کباڑہ کرتے رہتے، اُسے ہوش نہ رہتا۔ مالک آکر اُسے گالیاں سُناتا۔ کھیتوں پر بھائیوں نے قبضہ کر لیا تھا، اس لئے وہ بیر امرود کی رکھوالی کرنے لگا تھا۔ دو وقت کی روٹی مل جاتی۔ ماں بہُو لانے کا ارمان لئے اللہ میاں کو پیاری ہوگئی۔ اُسے بھینسوں کی کوٹھری میں منتقل کر دیا گیا۔ بھینسوں سے اُسے کوئی کد نہ تھی، وہ نہ اُسے طعنے دیتیں، نہ اُس کا مذاق اُڑاتیں، مزے سے جُگالی کیا کرتیں اور گوبر کئے جاتیں۔ سکینہ کتنے سڈول اُپلے تھاپتی تھی۔ پتلے پتلے کہ دم بھر میں سوکھ جاتے اور ذرا میں سُلگ اُٹھتے۔

مگر جب وہ اُسے پاکستان سے بیاہ کر لائے گا تو اُپلے نہیں تھاپنے دیگا۔ اُس کے مہندی لگے ہاتھ چومتا رہے گا۔ اور جوہڑ کا پانی آگ بجھا دیتا۔

دُنّا آٹھ نو برس کا تھا۔ اُس کی ماں بہت بانکی تھی۔ باپ کلکتہ میں گم ہو گیا، پیسے آنے بند ہو گئے۔ سون تارہ بڑی چٹپٹی تھی، اُسے میلا ڈھونے سے نفرت تھی۔ کھیت رکھایا کرتی تھی اور آتے جاتے سے آنکھ لڑاتی تھی۔ اُسے نہ جانے کیوں سات خون معاف تھے۔ وہ پیال میں قلابازیاں لگاتی تھی اور کھیت میں غُور کلیلیں کرتے تھے۔

ایک دن باہر سے کوئی دلّال آیا اور اُسے پھُسلا کر لے گیا۔ تب دُنّا اکیلا رہ گیا۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ وہ بمبئی میں فلم اسٹار بن گئی ہے۔ دُنّا ہیما مالنی اور ریکھا کی تصویریں دیوار پر چپکی دیکھ کر پہروں کھڑا گھورتا رہتا ہے۔ اُسے سب ہیروئنوں کی صورت ماں جیسی ہی نظر آتی ہے۔ ایسی ہی تھی اُس کی ماں، چٹختی گیہوں کی بال کی طرح لچکتی۔ اُس کے پیٹ کے نیچے میں بھی ایسا ہی بھنور جیسا سوراخ تھا جس پر مُنہ رکھتے ہی دُنّا کو نیند آنے لگتی تھی۔ سُنا ہے اُس کے پاس بھی بنگلے ہیں اور نوٹوں کی گُڈیاں مکان کی چھت میں دبی ہوئی ہیں۔ جب وہ آئے گی تو اپنے سنگ لٹّو اور تیر کمان لائے گی۔ لٹّو چوک میں نچائے گا اور تیر کمان سے باغوں میں طوطے اُڑائے گا۔

جیسے لوہا مقناطیس کی طرف کھینچتا ہے، اُسی طرح دُنّا پیر دمیاں کی طرف کھینچا اور اُن سے چپک گیا۔ جب پیر دمیاں اور دُنّا کہیں جاتے ہوتے ہیں تو ایسا لگتا ہے پیر دمیاں کا ایک ٹکڑا ٹوٹ کر اُن کے ساتھ ساتھ پیچھے چل رہا ہے۔ کسی جنم میں وہ فرود باپ بیٹے رہے ہوں گے۔ شروع شروع میں لوگوں نے بہت ٹوکا۔ "تم شیخ زادے بھنگی کے لونڈے کے ساتھ اُٹھتے بیٹھتے ہو۔ کھاتے پیتے ہو شرم آنا چاہئے۔"

مگر باوجود کوشش کے پیر دمیاں کو شرم نہ آپائی۔

پیر دمیاں نے دُنّا کو اپنے ساتھ بیوپار میں لگا لیا ہے۔ کڑکڑاتے جاڑے میں صبح دم دونوں کام پر نکل جاتے۔ پیر دمیاں کو کسی نے ایک گھُنا ہوا اوور کوٹ دے دیا جو وہ ہر جاڑے میں پہن لیتے ہیں، کبھی نہیں اُتارتے، اُسی میں سوتے ہیں اُسی میں جنگل جاتے ہیں۔ دُنّا کے لئے کسی ایک صاحب بہادر کے بیرے نے ایک ڈنر جیکٹ دیدیا ہے۔ کبھی اس جیکٹ کو پہننے والا صاحب اسے پہن کر ڈنر کھاتا ہوگا، حسین لڑکیوں کے ساتھ رقص کرتا ہوگا۔

دُنّا ٹھٹھرا ہوا ہے۔ یہ کوٹ اُس کے ٹخنوں تک آتا ہے۔ اسے پہن کر وہ جیسے ایک نرم گرم کوٹھری میں بند ہو جاتا ہے۔ ٹوٹے بٹنوں کی جگہ سُتلی بندھی ہوئی ہے۔ سر پر ایک سُوتی کنٹوپ منڈھا رہتا ہے جو اُسے اپنے کاروبار کے سلسلے میں مُفت ہاتھ آگیا تھا۔

پیر دمیاں اور دُنّا شہر اور قصبہ میں پرانا سامان، بینتے پھرتے ہیں۔ لوگ گھورے میں بڑے کام کی چیزیں پھینک دیتے ہیں۔ خالی شیشیاں اور ڈبے۔ میلے چیتھڑے جنھیں جوہڑ پر دھو کر سُکھا لیا جائے تو بھنگی لوگ اپنی گُدڑیوں میں جوڑنے کے لئے بڑے شوق سے خریدتے ہیں۔ ان چیتھڑوں پر کتنے جیسے دھبّے ہوتے ہیں۔ دو آنے کے کھاردار صابن سے بھی نہیں چھوٹتے، پیر دمیاں اور دُنّا ان کپڑوں کو جوار اور مکئی کے بدلے میں بیچ لیتے ہیں۔ شیشیاں بھی ڈبوں کے ساتھ بک جاتی ہیں۔ ٹوٹی چوڑیاں لڑکیاں بالیاں چراغ کی لو دکھا کر موڑ کر گُنڈے بنا لیتی ہیں۔ ان گنڈوں کو جوڑ کر بڑے نفیس ہار بن سکتے ہیں جو دیوار پر لٹکا دو تو کونا جگمگا اُٹھتا ہے۔

مگر کچھ حاسد قسم کے لوگ کہتے ہیں، سون تارا بمبئی کے منڈی بازار میں بک گئی۔ اب وہ سر پر میلے کا ٹوکرا ڈھونے کے بجائے میلے میں کر تک

شاعر، بمبئی

گڑ گئی ہے۔ ایک دن یہ میلا سے اُوپر چلا جائے گا اور وہ سڑک پر کوڑھیوں کی ٹولی میں جا ملے گا۔

"بچو یکیا اِسّ کریں ہیں" پیر و میاں ڈُنّا کو سمجھاتے ہیں "ایک دِنا بے موٹر کاٹ ماں بیٹھ کے آبے گی تب گے سگرے بدمعاش مُنہ دیکھتے رہ جائیں گے۔"

ڈُنّا انھیں اپنا پیر و مُرشد مانتا ہے اور عقلِ کُل سمجھتا ہے۔ اُن کے مُنہ سے نکلا ہوا ہر لفظ موتی سمجھ کر چُن لیتا ہے۔ پیر و میاں بڑی پہونچی ہوئی باتیں کرتے ہیں۔

"بے سالے انگریج ہوئیں تھے بڑے گُسیل ہوئیں تھے۔ جرا سی بات پر لات ماریں تھے۔ بھلی (تلی) پھاڑ دو کریں تھے۔ ہن کے جوتن میں گے بڑی بڑی کیلیں ہو میں تھیں۔ مگیج ماں گھُپ جامیں تھیں۔ جاؤ کے لگیں بے سانس اُؤ نا لیبے وُئیں کا وُئیں ڈھیر ہو جابے۔"

"بے گورا لوگ تم نے دیکھے پیر و میاں؟" ڈُنّا پوچھتا

"کائے کو نا دیکھے! بوت دیکھے۔"

"تمائے ٹھوکر نا ماری؟"

"نا لَلّا، ہم ہن کے پاس نا سکیں تھے۔ بے بڑے بڑے بنگلن ماں رہیں تھے۔ بنگلے پاس تو بڑے بڑے لوگ جائیں تھے۔ بنگلے بڑے بڑے بوٹ ہو میں تھے۔"

"جا کو ٹھریا جتّے بڑے؟"

"ائے لَلّا جاؤتے بڑے!"

"بے جوتا بہر کے اِڈّو میں کیسے جڑیں تھے؟"

"ائے لَلّا بے اِڈّو بِڈّو پہ نا چڑھتے، بے تو موٹر کاٹ میں آمیں جامیں ہیں۔"

"ٹِتّی پھرے کو موٹر کاٹ میں جامیں؟"

"اے ٹِتّی تو بے بیالن ماں پھرت ہیں۔"

"بائی ماں کھامیں بائی میں ٹِتّی پھریں؟"

"نا بے دوسرے پیالے ہو میں ہیں۔ بجماے کھامیں ہیں۔"

"پیر و میاں؟"

"ہاں لَلّا"

"ماں رچھنال ہتی؟" ڈُنّا ایک دم موضوع بدل دیتا ہے۔

"تھی تو لَلّا!" پیر و میاں بڑے تکلّف سے کہتے۔ اُنھیں عورتوں کے بارے میں زیادہ علم نہیں۔ اُنھوں نے تو بس ایک ننھی سی عورت کو گود وں کھلایا تھا جو دُور چلی گئی۔ مگر اب تک دل میں بسی ہوئی تھی۔

"پیر و میاں"

"ہاں لَلّا"

"سکینہ بی بی کب آبے گی؟"

"بس عید کے بعد آجابے گی۔"

ڈُنّا طرح دے گیا۔ وہ جانتا تھا سکینہ بی بی اب نہ آئے گی' پیر و میاں تو پگلے ہیں۔ ہر دفعہ کہتے ہیں عید کے بعد آئے گی' بکرعید کر کے آئے گی۔ مگر کتنی ہی عیدیں بکرعیدیں گذر گئیں سکینہ بی بی نہیں آئی۔ اچھا ہی ہے سکینہ بی بی نہ آئیں' وہ آگئی تو پیر و میاں ہر وقت کوٹھے میں گھُسے رہیں گے۔ سارا کاروبار ٹھپ ہو جائے گا۔

کاروبار منافع بخش بھی تھا اور دلچسپ بھی۔ لوگ کیسے لاپرواہ ہوتے ہیں۔ ڈُنّا کو کوڑے میں ایک دن ایک قریب قریب ثابت گیند ملی۔ ذرا سا سُوراخ تھا اور پچک جاتی تھی۔ پیر و میاں نے اُس سُوراخ پر ذرا سا آٹا لگا کر دھوپ میں رکھ دیا۔ بالکل نئی ہو گئی۔ ایک دن ایک بُندہ ملا۔ بس اُس کا کُنڈا ٹیڑھا ہو گیا تھا جو پیر و میاں نے سیدھا کر دیا۔

بُندے کو دیکھ کر پیر و میاں اپنے کان کی لَو ٹٹولنے لگے۔ سکینہ اُنکے کان کی لَو چبا ڈالا کرتی تھی۔ اور پھر ایک دن کوڑے کے ڈھیر میں دَبی ہوئی ڈُنّا کو ایک چائے کی پیالی ملی۔ پیالی دیکھ کر وہ سنّاٹے میں رہ گیا۔ اُس نے اتنی نازک اور خوبصورت چیز زندگی میں کبھی نہیں دیکھی تھی۔ اُس کی زبان تالو سے چپک گئی۔ سہم کر اُس نے چاروں طرف دیکھا' کوئی دیکھ تو نہیں رہا۔ ضرور پیالی کسی نے بھُولے سے پھینک دی ہو گی۔ پیالی بالکل ثابت تھی صرف کُنڈا ٹوٹا ہوا تھا۔ کسی مشّاق کاریگر نے بڑی جانفشانی سے سوئی کی نوک سے اُس پر نقش و نگار بنائے تھے۔ پُورا گُلزار کھِلا ہوا تھا۔ پھُول اور کلیوں کے گچھوں پر ننھی ننھی چاول برابر چڑیاں بیٹھی تھیں' جن کی دُمیں دھنک کے رنگوں کی طرح حلقہ بنائے تھیں۔ ڈُنّا کو ایسا لگا وہ کسی دیس کا راج کمار ہے۔ اور اِس جادو سے بنائے ہوئے چمن میں پریوں کے جُھرمٹ میں کھڑا ہے۔

"جا کو کُنڈو تو ٹوٹ گیو ہے۔" پیر و میاں نے ناک سکیڑی'

"کُنڈا؟"

"ہاں بے دیکھو لَلّا اِدھر کُنڈا ہو بے ہے' تا میں اُنگری ڈار کے چا دییں ہیں صاحب لوگ۔" گاؤں میں سب چائے کٹورے یا گلاس میں پیتے ہیں۔ ڈُنّا نے کبھی کُنڈے دار پیالی نہیں دیکھی تھی۔ خود اُس کی زندگی میں کوئی کُنڈہ نہ تھا۔

وہ خود پیرو میاں کا گنڈہ تھا۔ جب گھام میں دُھوپ کھانے کو دونوں پاس پاس بیٹھتے تو ایسا معلوم ہوتا ایک میلی سی چائے کی پیالی دیوار سے لگی رکھی ہے۔

پیرو میاں باون ترپن برس کے ہوں گے مگر تمام بال سفید ہو گئے تھے، لوگ اُنھیں ڈوکرا کہتے تھے۔ بہتر کے لونڈے کے ساتھ کھانے پینے پر اُنھیں خاندان نے برادری باہر کر دیا تھا۔ سوت تارا جب سے بھاگی تھی اُس کی کوٹھری میں اُس کی ساس بھینس اور بکریاں باندھنے لگی تھی۔ وہیں کونے میں پیرو میاں اور دُتّا پیال پر بوری ڈال کر پڑے رہتے تھے۔ گرمیوں میں تو سارا جگ بچھونا ہو جاتا ہے۔ ہاں برسات اور جاڑوں کی امبات ہے تب تو ڈھور ڈنگر بھی سر پر سایہ مانگتے ہیں۔

جاڑے کیا آتے ہیں گاؤں پر ایک عذاب نازل ہو جاتا ہے۔ ہرے بھرے کھیتوں کو پالا مار جاتا ہے۔ اگر بارش نہ ہو تو بال نہیں کھلتی، اگر بارش ہوتی ہے تو کھیت لہلہاتے ہیں، مگر کھیت والے کمہلا جاتے ہیں۔ کھانسی، بخار، دمہ، گٹھیا، سر اُٹھاتے ہیں۔ عام طور پر تو گیہوں جلا کر باریک پیس لئے جاتے ہیں، اُنھیں اُونٹا کر ایک قسم کی کافی سے ملتی جلتی شئے تیار کر لی جاتی ہے۔ اُس میں گڑ یا راب چھوڑ کر پینے سے بڑا سکون ملتا ہے اور یا تو تھک ہار کر بخار چھوڑ جاتا ہے، یا مریض دنیا چھوڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کھانسی کے لئے کچا امرود بھوبل میں دبا دو پھر گرم گرم کھا لو اکسیر کا کام دیتا ہے۔ ہاں جب دم لبوں پر آجاتا ہے تو گاؤں کے اکلوتے ڈاکٹر کے پاس جاتے ہیں۔ نہ جانے وہ کیسے ڈاکٹر بن بیٹھا ہے کسی نے اُسے ڈگری دینے کی زحمت گوارا نہ کی تو کیوڈر ہی گاؤں میں جم گیا۔ ویسے بید جی بھی ہیں، عموماً اپنی بکریوں کے لئے چارہ توڑتے نظر آتے ہیں۔

پیرو میاں کا جب دمہ دم گھونٹتا تو وہ ساری رات اُکڑوں بیٹھے دھونکنی چلاتے رہتے۔ المونیم کے پیالے میں دُتّا اُن کے لئے پانی کھولاتا اور اُس میں گڑ چھوڑ کر پینے سے فوراً دم آجاتا۔ گڑ نہ ہوتا تو نمک کی چٹکی ہی کام کر جاتی۔ صبح کو ذرا دیر دُھوپ میں بیٹھتے تو سانس سینے میں سمانے لگتی اور وہ اُسی طرح ہانپتے ہوئے بیوپار کی فکر میں چل نکلتے۔

جس دن وہ بے گنڈے کی پیالی لے کر پیرو میاں اور دُتّا واپس گاؤں پہنچے، ایک کھلبلی مچ گئی۔ گاؤں کے بچے جوق در جوق اس عجوبہ روزگار کو دیکھنے ٹوٹ پڑے۔ جو دیکھتا دنگ رہ جاتا۔ کسی کو اُس کے گنڈے کی غیر موجودگی کا احساس بھی نہ ہوا۔

ویسے گاؤں میں لالہ جی کے ہاں چائے کی پیالیاں تھیں۔ مگر اُنھیں کسی نے نہیں دیکھا تھا۔ کسی بڑے کے آنے پر نکالی جاتی تھیں۔ اور لالائن اپنے ہاتھ سے خاموش بیٹھی

دھوکر واپس تالے میں بند کر دیتی تھیں۔ مگر برسوں سے اِدھر کوئی اتنا بڑا آدمی نہیں آیا تھا کہ چائے کی پیالیوں کو تکلیف دی جاتی۔ وہ بھی تعداد میں چار تھیں اور نہایت موٹی اور بھدّی تھیں۔

اسکول ماسٹر نے پیالی کے پیندے کو پڑھ کر بتایا تھا کہ وہ "میڈ ان انگلینڈ" تھی۔ ضرور اُس میں کوئی صاحب بہادر چائے پیا کرتا ہوگا اور ملک کو جاتے وقت گنڈہ لے گیا، پیالی بھول گیا۔ بھول ہی گیا ہوگا ورنہ گنڈہ نہ ہونے کے بعد بھی پیالی نہایت کار آمد تھی۔ گرم گرم چائے بھر کر دونوں ہتھیلیوں میں تھام لو مزے سے پیو۔ ہتھیلیاں بھی گرم اور مزے میں ذرّہ برابر فرق نہیں۔

فوراً دُتّا گیا اور چائے والے کی دوکان سے پتیاں مانگ لایا۔ وہ اُس کی بکریاں چرایا کرتا تھا اور روزانہ آدھے کی موٹی سی روٹی ملتی تھی۔ اُس دن اُس نے روٹی کے بجائے چائے لے لی۔ گڑ تھا ہی کہ پیرو میاں نے کل ہی خالی شیشیاں اور ڈبّے بیچے تھے۔ چائے بنی اور پیرو میاں نے پی۔ پھر اُسی میں دُتّا کو ملی۔ دُتّا پر نشہ سا طاری ہو گیا۔ اتنی میٹھی اور گاڑھی چائے اُس نے زندگی بھر نہیں دیکھی تھی۔ ہینڈ پمپ پر پیالی دھو کر اُس نے یوں ہی دو گھونٹ پانی کے پی لئے۔ پیالی میں پانی جیسے شربت بن گیا۔ وہ تو نہ جانے کتنا پی جاتا اگر پیرو میاں ڈانٹ نہ بتاتے۔ اتنا پانی پئے گا تو ساری رات بستر بھگوئے گا۔

دوسرے دن گاؤں میں یہ خبر پھیل گئی کہ پیرو میاں اور دُتّا شہر سے ولایتی پیالی چرا کر لائے ہیں۔ اُنھوں نے بہت قسمیں کھائیں کہ کوڑے میں پڑی ملی ہے مگر کسی نے یقین نہیں کیا۔ بھلا ایسا کون سر پھرا ہوگا کہ ولایتی پیالی گھوڑے پہ پھینک دے۔

گاؤں کا تھانہ ایک اُجڑی ہوئی مگر نیم پختہ عمارت میں ہے۔ تین چار سپاہی رہتے ہیں۔ زیادہ وقت اُونگھا کرتے ہیں اور جب رات کو چور کسی کا کھیت لوٹتے ہیں تو بڑی گہری نیند سو جاتے ہیں۔ اُنھیں لٹھ بازی مطلق پسند نہیں، چوروں کے چلے جانے کے بعد اُٹھتے ہیں۔ بڑی سرگرمی دکھاتے ہیں۔ اِدھر اُدھر ڈانٹ ڈپٹ کرتے ہیں جس کی چوری ہوئی ہو اُسے گھنٹوں بٹھائے کاغذی کارروائی کیا کرتے ہیں۔ نتیجہ ہمیشہ صفر ہی نکلتا ہے۔ گاؤں والوں کا خیال ہے چور لوگ اُنھیں کچھ حصّہ دیتے ہیں۔ پچھلے دنوں جب رام پرساد کے ہاں شکر قندیوں پر دھاڑ پڑی تو ہر وقت پولیس والوں کے منہ پے شکر قندیاں کھاتے نظر آتے تھے۔ پولیس والوں کی بکریاں چاہے جس کھیت میں گھس جائیں کسی کی مجال نہیں جو اُنھیں کانجی ہاؤس میں دے کے۔ اُن کے گھوڑے سارے بھنگیوں کا ستیہ ناس ملا دیتے ہیں کوئی دم نہیں ملتا ہر دکان سے کچھ نہ کچھ منگواتے رہتے ہیں، ادائیگی کے لئے تقاضہ کرنے کی کسی میں ہمت نہیں، ورنہ

اُس کا نور اکسی مَد میں چالان ہو جائے اور کھینچا کھینچی پھرے۔ جھوٹی گواہی دینے کو بہتیرے تیار۔

ولایتی پیالی! کانسٹیبل چرنجی لال چونک پڑے۔ دیسی ہوتی تو خیر ایسا اندھیر نہ ہوتا۔ اپنے میلے کوٹ پر پیٹی کس کر اُٹھ کھڑے ہوئے۔ اور بھنگیوں کی کالونی کی طرف روانہ ہوئے۔ جلو میں لونڈے اور کُتے تک لے لئے۔ جب یہ قانونی جارہ گر ملزموں کی جھونپڑی پر پہنچے تو دُتّا کُنڈلی میں باجرے کا آٹا مسل رہا تھا اور پیر میاں تین اینٹوں کے چولھے میں جھانکڑ اور چھپٹیاں دھونک رہے تھے۔ مٹی کا توا دیوار سے ٹنگا کھڑا تھا۔ پاس ہی ایک ہنڈیا لڑھک رہی تھی اور طاق میں ٹوٹی کھڑی تھی۔

"کے پیر میاں آج کون ٹھکانے ہاتھ مار یو؟" چرنجی لال غرّائے۔

"کہوں نا سرکار۔" پیر میاں کھانسے۔

"ہمیں تم نے کتنی بار کَے دئی کے چوری چکاری نا چلے گی۔"

"ہمنے کا چوری کری؟"

"گے بلاتی پیالی تمارو باپ دے گیو؟"

سرکار جے تو ہم نے کوڑا میں پڑی پائی ہیں۔"

"اور جے جھنگی کا چھورا بھی کوڑا میں پڑو پایو؟"

چھورے کی بات پیر میاں کی دُکھتی رگ تھی۔ چھورے کو اُنھوں نے چپکے سے کلمہ پڑھا لیا تھا۔ پتا نہیں دُتّا کا پڑھا ہوا کلمہ اللہ پاک کے پلّے پڑا ہو گا یا نہیں۔ مگر بڑا گمبھیر معاملہ تھا۔ اگر کسی کو پتہ چل جاتا تو وہ تبلیغ اسلام کے الزام میں دھر لئے جاتے۔ مگر اُن کے دل کو اطمینان ہو گیا تھا۔ اور دُتّا کو کوئی فرق نہ محسوس ہوا تھا۔ وہ کنڈے کی طرح پیر میاں سے جُڑ کر پیالی کی قربت سے خود کو بڑا محفوظ سا سمجھتا تھا۔ ویسے کنڈے کا تو دنیا میں کوئی مصرف نہیں ہوتا۔ لیکن پیالی کے ساتھ اُس کا ایک مقام پیدا ہو جاتا ہے۔ جب اُسے بخار چڑھتا تھا اور ڈراؤنے خواب ستاتے تھے تو وہ پیر میاں کی پچکی ہوئی چھاتی سے چمٹ کر جیسے ماں کی گود میں رم جاتا تھا۔ یہ اکیلا پن کتنا سُونا اور ڈراؤنا ہوتا ہے۔ اور دُتّا ابھی آٹھ برس کا بھی نہ ہوا تھا۔

"جے رئی پیالی۔" پیر میاں نے پیالی کونے میں رکھی ہوئی مٹکی سے نکال کر چرنجی لال کو دکھائی۔ دُتّا کا کلیجہ پیالی میں لٹکا چلا گیا۔

"ارے جے سالی تو ٹوٹی بھی ہے۔ جا یں کنڈا تو ہئی نا۔" چرنجی لال نے پیالی زمین پر پھینک دی اور پلٹ کر چل دئے۔

ایک چیخ مار کر پیالی ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی۔

دوسری چیخ دُتّا کے گلے میں گھٹ گئی۔ آٹا سنے ہاتھوں سے اُس نے پیالی کے

شاہد، بمبئی

ٹکڑے چھوئے جیسے دیکھ رہا ہو شاید اب بھی اُس میں جان باقی ہو۔

"رو نا لّلا گے پیالی آٹا سے جوڑ دنگو۔" پیر میاں نے سمجھایا۔ دُتّا بھاگا بھاگا گیا اور بنئے کے ہاں سے گیہوں کا آٹا مانگ لایا۔ پیر میاں نے آٹا گھول کر اُسے پیالے میں لپکایا۔ دم بھر میں پیالی جڑ گئی لعد بالکل نئی معلوم ہونے لگی۔ غور سے نہ دیکھو تو جوڑ بھی نہیں دکھائی دیتے تھے۔

"جائے گھام ماں رکھ دے۔" لّلا نے رساں سے پیالی اُٹھائی اور دُھوپ میں رکھ دی۔ روٹی کھاتے میں وہ بار بار جھانک کر پیالی کو دیکھتا رہا۔ پھر جا کر اُس کے قریب بیٹھ کر اُس کے سُوکھنے کا انتظار کرنے لگا۔ لپاک جھپاک بھاگتی ہوئی رات آن پہونچی۔ کئی بار پکارنے پر دُتّا بڑی مشکل سے اندر آیا۔ وہ تو پیالی ساتھ لانا چاہ رہا تھا مگر پیر میاں نے سمجھایا کہ صبح تک دُھوپ کے انتظار میں رکھی رہے تو اچھا ہے۔ ابھی جوڑ کچے ہیں ہلانے ڈُلانے سے کھُل جائیں گے۔

کیا غضب کی سردی تھی برف کی سلاخیں جسم کے آر پار ہوئی جاتی تھیں۔ گرمی میں تو جوہڑ میں ڈبکی لگا لو ایرکنڈیشن کا مزہ لیلو۔ مگر جاڑا تو خدا نے صرف انسانوں کو عذاب دوزخ کا عادی بنانے کے لئے بھیجا ہے۔ سورج کی انگیٹھی جب تک روشن رہتی ہے زندگی چین کا جھولا جھولتی ہے مگر چار بجے سے سُورج دم توڑنے لگتا ہے۔ دُھوپ ہوتی ہے مگر ٹھنڈی۔ پھر ہوا بھی سَر اُٹھاتی ہے۔ ہر مسام سے برف کی سوئیاں اندر اُتر جاتی ہیں اور ہڈیوں میں بیٹھنے لگتی ہیں۔ جان پڑتا ہے ناک مُنہ پر ہے ہی نہیں اور جو کہیں سو کوئی دم میں برف کی ڈلی بن کر کھٹ سے گر جائے گی۔ پانی بچھو کی طرح ڈنک مارتا ہے۔

صبح سویرے پیر میاں کی آنکھ کھُلی تو دُتّا غائب تھا۔ دروازہ کھُلا ہوا تھا۔ بارش ہو رہی تھی۔ بارش میں ملیچھ کہاں نکل گیا۔ ٹٹی گیا ہو گا۔ باہر جانے کی کیا ضرورت تھی جہاں جانوروں کا اتنا گوبر تھا وہاں تھوڑا سا میلا اور سہی۔

"دُتّا! اے پو دُتّا۔" اُنھوں نے پکارا۔ پھر اُن کا دل دھک سے ہو گیا۔ جوہڑ کے پاس کوئی کالی چیز پڑی تھی۔ کوئی بکری مر گئی رات کو۔ باہر رہ گئی ہو گی۔ مگر جی نہ مانا۔ اُنھوں نے بورا اُوڑھ کر اُس کالی شے کی طرف بڑھنا شروع کیا۔

دُتّا کنڈے کی طرح مڑا ہوا پڑا تھا۔ اُسکے سر سے خون نکل کر جم گیا تھا۔ ہاتھوں میں آٹے سے جوڑی ہوئی پیالی اب تک دبوچے ہوئے تھا۔ اُسکے جوڑ گھُل گئے تھے۔ اُنھوں نے اُسے اُٹھانا چاہا مگر وہ اکڑ چکا تھا۔ اُنھوں نے گُدڑی اُتار کر اُس پر ڈال دی۔

دوپہر کو پانی تھم گیا اور دُھوپ نکل آئی۔

جب دُتّا کو آگ دی گئی تو پیر میاں مُنہ موڑے دیوار سے لگے بیٹھے رہے۔ چِتا کی دھیمی دھیمی آنچ اُن تک پہنچ رہی تھی۔ دُتّا انھیں اپنی آخری گرمی دے رہا تھا۔

دُور سے اُنھیں دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا ایک میلی سی خالی چائے کی پیالی دیوار سے لگی رکھی ہے جس کا کنڈہ ٹوٹ گیا ہے۔

قاضی عبد الستار
آنند بھون، سول لائنس - علی گڑھ -

بلا عنوان

جامع مسجد . . . . . مرحوم تاریخ کی منفرد علامت اپنے گنبدوں کے بوجھ کے نیچے کچلی ہوئی دو زانو بیٹھی دونوں میناروں کے عظیم ہاتھ اٹھائے کبھی نہ ختم ہونے والی دعا مانگ رہی تھی۔ ہم انسان تو دنیا سے عقبیٰ تک پھیلی ہوئی ایک ایک خیالی مسرت اپنی دعا کے حصار میں سمیٹ لیتے ہیں اور مطمئن ہو جاتے ہیں، لیکن یہ کس رحیم خدا سے کس بدنصیب کی کتنی طولانی دعا ہے، جو قبولیت ہی سے نہیں، تکمیل سے بھی محروم ہے۔ میری محراب کے نیچے حدِ نگاہ تک پھیلا ہوا، ہفت رنگ آوازوں کا جنگل لہلہا رہا تھا، جسے فاصلوں کے نقاب نے کسی حد تک پُراسرار بنا دیا تھا۔ نقاب تو مکروہ چہروں کو بھی چور نگاہوں کا آشیانہ بنا دیتے ہیں۔ اُداسی جو ایسی ہولناک اور شاندار عمارتوں کے وجود سے چشموں کی طرح پھوٹتی ہے، میری آستینوں سے ٹپکنے لگی تھی اور میں کچھ چہروں پر چمکتے اُس فخر کا تماشہ دیکھ رہا تھا، جو حال کی بدحالی اور ماضی کی جگمگاہٹ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسے چہروں پر آنکھیں اُن روشندانوں کی طرح کھُلی ہوتی ہیں جن سے ذہنوں کے بند کمروں میں سجے ہوئے نوادرات کا تماشہ کیا جا سکتا ہے۔ محراب کی شکل میں کٹے ہوئے نیلگوں آسمان کے بڑے بڑے قلعے یہاں سے وہاں تک پڑے ہوئے تھے۔ اور اُن کے قلب میں قلعے کی فصیل کے سُرخ کنگرے چمک رہے تھے، جیسے غدر کی سولیوں پر چڑھے ہوئے جسموں کا گوشت سوکھ گیا ہو۔ میں اُن کو گن رہا تھا کہ روشنی کا جھماکہ سا ہوا جیسے ایک لمحے کیلئے متخیلہ تک خیرہ ہو کر رہ گیا۔ وہ میلا بد وضع اُٹنگا پتلون اور ڈھیلا ڈھالا کھردرا بوسیدہ کُرتا پہنے بالکل میرے پاس کھڑی تھی۔ قدِ آدم مشعل کی طرح سر سے پاؤں تک منور تھی۔ جیسے کسی اسمگلر کے سر سے پوری گر پڑی ہو اور سونے کے بدیسی بسکٹ بکھر گئے ہوں۔

"کیا آپ کے پاس ایک سگریٹ ہوگا؟"

اُس کی آواز اور لہجے اور "ایکسنٹ" پر صدیوں کی کمائی ہوئی تہذیب کی طہارت اور نفاست اور لطافت کی مہریں لگی تھیں اور اس کے جسم سے بے نیازی اور بے حجابی کے شعلے نکل رہے تھے۔ میں نے گھبرا کر اپنی جیبوں میں ہاتھ ڈال دیئے اور، سگریٹ کی ڈبیہ اس کی کھلی ہوئی ہتھیلی پر رکھ دی، اور اُس نے اس طرح خم کھا کر قبول کیا جیسے وہ سگریٹ کا پیکٹ نہیں تمغے کا تمغہ ہو۔ ابھی وہ سگریٹ نکال رہی تھی کہ دُور ستونوں کی آڑ سے دو آوازیں ایک دوسرے کے گلے میں باہیں ڈالے نکلیں۔

"میرے لئے بھی ایک۔"

اِن دونوں سفید فام نوجوانوں کے پاس جھوّا بھر سنہرے بالوں، ٹوکرا بھر سُرخ داڑھیوں کے علاوہ جو کچھ بھی تھا، سب فروعی تھا ——— اُس کی نگاہ نے میری اجازت طلب کی۔

میری تیلی کے شعلے سے سگریٹ سلگاتے ہوئے اُس نے دُور سے نظر آنے والی مصنوعی لاپروائی سے کہا۔

"میرے پاس نہ سگریٹ ہیں . . . نہ چائے کے پیسے۔"

——— اور میری فطری کم آمیزی کا آہنی خول جیسے آپ ہی چٹخ گیا۔ اُس نے میری دعوت قبول کر لی اور میرے ساتھ چلتے چلتے اپنے دونوں ساتھیوں کو بھی مدعو کر لیا، لیکن وہ انکار کر کے اُسی طرح اپنے دھیان گیان میں بیٹھے رہے۔ وہ میرے ساتھ جامع مسجد کی ایک ایک سیڑھی اتر رہی تھی اور میں زینہ بزینہ آسمانوں پر چڑھ رہا تھا۔ میں نے مینو اور سگریٹ کا پیکٹ اُس کے سامنے رکھ

شاعر - بمبئی

دیا اور اس کے تعاقب کا انتظار کرنے لگا۔ کہ میرا تعارف وہ راستے ہی میں وصول کر چکی تھی۔ چاندنی چوک کے چھوٹے سے رستوران کی پُرشور آوازوں اور ڈھیٹ نگاہوں کی موٹی موٹی مکھیاں ہمارے چہروں پر بھنبھنا رہی تھیں، ہماری سماعت سے لپٹی جا رہی تھیں، تاہم اُس کی منجھی ہوئی بے نیازی مطمئن تھی۔ سجے سجائے لہجے، اور نپی تُلی آواز میں پیوست لفظوں کے رنگ برنگے قمقموں سے سب کچھ جگمگا رہا تھا۔ وہ اپنی ذات کے متعلق بتلا رہی تھی کہ میری تہذیب میں رینگتی ہوئی مشرقیت میرے بتلائے ہوئے مصنوعی راستے سے بھٹک گئی۔

"آپ کے والد کیا کرتے ہیں۔"

کہ ہمارے دیس میں، ہماری تہذیب میں، فرد سے زیادہ اُس کا حسب نسب معتبر ہوتا ہے۔ ابھی میں اپنے سوال کے بھونڈے پن کی اذیت سے تلملا رہا تھا کہ اُس نے جرنلسٹوں کی پیشہ ورانہ مصروفیت کے رکھ رکھاؤ سے جواب دیا۔

"وہ جیل میں ہیں۔"

میری ڈھلی ڈھلائی نستعلیق اور ثقہ سماعت پر ایک تھپّڑ سا لگا ——!

"انقلابی ہیں؟"

کبھی کبھی سوال معلومات میں اضافہ کرنے کے لئے نہیں، بلکہ اندر کی چوٹ کو سہلانے کے لئے کئے جاتے ہیں۔ میں نے بھی یہ سوال کر کے اپنے آپ کو سمیٹنے کی کوشش کی۔

"نہیں وہ چور ہیں۔

پیشہ ور چور،

پہلے بھی کئی بار جیل جا چکے ہیں۔"

میری قوتِ گویائی سراب میں مچھلیوں کی طرح لفظوں کو پکڑنے کی کوشش کر رہی تھی۔ ابھی میں نئے موضوع کی تلاش میں مبتلا تھا کہ اُس نے دوسرا وار کیا۔

"میری والدہ مانٹی کارلو میں ہیں۔"

"اور اس عمر میں بھی اچھا خاصہ کما لیتی ہیں۔"

جیسے کوئی کسی دوسرے ملک کے انجان آدمی کے متعلق اخبار میں چھپی ہوئی خبریں پڑھ رہا ہو۔

میرے جسم میں سب کچھ سُن ہو چکا تھا۔ صرف آنکھیں زندہ تھیں، جن کے سامنے وہ میز کی ایک ایک طشتری سے انصاف کر رہی تھی۔ میری اندرونی کیفیت کچھ ایسی تھی جیسے سنیما ہال میں کہانی نقطۂ عروج تک پہونچتے پہونچتے بجلی فیل ہو گئی ہو۔ میں نے کچھ کہا تو اُس چنگھاڑتے ہوئے شور میں خود مجھے اپنی آواز اجنبی معلوم ہوئی۔ وہ آرام سے کافی کی چُسکیاں لے رہی تھی اور میں خود اپنی نگاہ سے گر چکا تھا، حقیر ہو چکا تھا۔ تہذیب اور تمدّن، سماج اور کلچر، شرافت اور نجابت، شخصیت اور ماحول، قدریں اور روایت سب کسی کباڑی کی دوکان پر زنگ لگے خالی ڈبوں کی طرح ڈھیر پڑے تھے اور میں کہانی کے اُس کردار کی طرح اپنے آپ سے شرمسار تھا جس کے جگمگاتے ہوئے لباس کو بغداد کے بھرے بازار میں کسی جادوگر نے اتار لیا ہو۔ مشرق جس کا سینہ آسمان سے اتارے ہوئے تمام صحیفوں، تمام آفتابوں کی روشنی سے روشن رہ چکا تھا، بے نور ہو چکا تھا اور اس غلیظ تاریکی نے ذہن کی آنکھوں پر لوہے کی مُہریں لگا دی تھیں۔

جب میں رستوران کے باہر آیا تو پہلی بار علم ہوا کہ میرے سر پر سینگ نکل آئے ہیں اور لوگ کانوں تک آنکھیں پھاڑے مجھے گھور رہے ہیں —— اور تمام بدن میں آگ کی سوئیاں چُبھ رہی ہیں —— اور میرے نستعلیق باطن نے میرے پیروں میں بھاری، بھاری، گرم گرم زنجیریں ڈال دیں اور میں ایک جگہ اِس طرح کھڑا ہو گیا کہ پھر چلنے کی تاب نہ رہی۔ اُس کی ایک ایک ادا ایک ایک نگاہ اصرار کر رہی تھی کہ میں اُسے جامع مسجد تک چھوڑ آؤں، لیکن میں موجود ہی کہاں تھا۔ میں تو مدّت کا اپنے آہنی خول میں بند ہو چکا تھا، اَن گنت ہو چکا تھا۔

وہ مجھ سے رخصت ہو کر سڑک پر بہتے ہوئے آدمیوں کے ریلے میں کھو چکی تھی، لیکن —— میں اُسی طرح اپنی سوچ کی دلدل میں گردن دھنسا ہوا کھڑا تھا۔ پھر خواب ٹوٹ گئے۔ خواب ٹوٹ ہی جاتے ہیں۔ پھر میں نے اپنی بکھری ہوئی کرچیں جمع کیں اور اپنے آپ کو یاد دلایا کہ چھ بج رہے ہیں، ابھی لاجپت نگر جانا ہے۔ ریاض کے ساتھ کھانا کھانا ہے اور اُس کے ساتھ اختر کو خوش آمدید کہنے ایئرپورٹ پہونچنا ہے۔ خیالوں میں بھی اپنے محبوبوں کے چہرے زندگی کا احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ خود اعتماد بنا دیتے ہیں۔ ساتھ ہی مجھے سردی لگی۔

شاعر۔ بمبئی

زندگی کا احساس تکلیف ہی سے ہوتا ہے، موت تو بے حس بنا دیتی ہے۔

پالم کا لاؤنج مرکری ٹیوبز کی تیز دودھیا روشنی میں نہا رہا تھا' روشنی نے رنگ کو خوش رنگ، لباس کو خوش لباس اور صورت کو خوبصورت بنا دیا تھا۔ دُنیا کے سب سے بڑے "میک اَپ" ماحول نے معمولی کو غیر معمولی کر دیا تھا۔ سب کچھ اتنا عارضی' اتنا مصنوعی اور اتنا غیر مُلکی معلوم ہو رہا تھا جیسے پردۂ سیمیں پر ہالی ووڈ کی کسی فلم کا منظر کھلا پڑا ہو۔ باہر لاؤنج کے بالکل سامنے کھڑے سرمئی پتھر کا کاریگر کھُلے ہوئے جبڑوں میں بیضۂ سنگیں سنبھالے پانی اُچھال رہا تھا۔ جمادات کی کوکھ سے زندگی پھوٹ رہی تھی۔ فن کا ایک لمس پتھر کو پارس بنا دیتا ہے۔ میں سوچ رہا تھا کہ مجھے کیا سوچنا چاہیئے۔ اُسی وقت ریاض پر جھکا ہوا، باتیں کرتا ہوا ایک پولیس آفیسر قریب سے گذرا اور ریاض نے اطلاع دی کہ فلائیٹ دو گھنٹے لیٹ ہو گئی ہے۔

لوہے کے گول بکس میں کافی کے کاغذی گلاسوں کی لاشیں چرمرائی پڑی تھیں۔ استعمال شدہ گلاس جو اپنا مصرف پورا کر چکے تھے اور جو زندہ تھے کافی کا ونٹر کی بلّوریں الماری میں قطار اندر قطار سجے ہوئے تھے۔ جیسے بیرک میں کھڑے ہوئے سپاہی اپنے مصرف کا انتظار کر رہے ہوں۔ پولیس آفیسر نے کافی پیش کرتے ہوئے اطلاع دی کہ اُس نے مجھے پہلے بھی دیکھا ہے! اور ریاض کی چُبھتی ہوئی نگاہ مجھے ٹٹولنے لگی۔ میں چُپ رہا۔ اجنبیوں کی طرح کھڑا قریب سے گذرنے والوں کو دیکھتا رہا' چکھتا رہا، پیتا رہا ——!

کہ اچانک وہ نظر آ گئی۔ دونوں ہاتھوں میں ایک ایک سوٹ کیس اُٹھائے ہوئے جو دُبلی حاملہ بکریوں کے پیٹوں کی طرح پھُولے ہوئے تھے۔ سنہرے بالوں اور سُرخ داڑھیوں والے دونوں ساتھی اُس کے دونوں پہلوؤں سے لِپٹے ہوئے' ہر چیز سے بے نیاز چلے آ رہے تھے۔ میرے پاؤں خودکار مشین کی طرح چلنے لگے۔ میں نے اپنے آپ کو روکنے کی کوشش کی لیکن اندر کہیں بریک فیل ہو چکے تھے۔ اُسے دیکھتے ہی زیاں کا احساس ہوا۔ کوئی ٹیپ ریکارڈ چلنے لگا تھا۔

شاعر۔ بمبئی

"ابھی کافی دنوں ہندوستان میں رہنا ہے آگرہ، ایلورا، اجنتا، کھجوراؤ۔" —— لیکن وہ جا رہی تھی۔ آج ہی جا رہی تھی۔ کیوں جا رہی تھی؟ کہاں جا رہی تھی؟ —— اور وہ جیسے جیسے قریب آتی گئی۔ لاؤنج میں لگی ہوئی مرکری ٹیوبز کی روشنیاں اور تیز ہوتی گئیں —— اور اپنی ہی روشنی میں وہ کچھ اور منوّر ہوتی چلی گئی۔ اُس نے کنکھیوں سے مجھے دیکھا، لیکن اِس طرح گویا نہیں دیکھا اور میرے بریک اچانک ٹھیک ہو گئے۔ میں نے بھی اِس ایک ادا پر قناعت کر لی کہ آدھا مشرق قناعت کی روٹی پر زندہ ہے۔

اندراجات کے کاؤنٹر پر جو سیدھی لکیر کھڑی تھی اور جسے "کیو" کہا جا رہا تھا' اُس میں وہ دُور سے نظر آ رہی تھی اور اس کے دونوں طرف دونوں ساتھیوں کے زندہ 'بریکیٹ' لگے ہوئے تھے۔ پھر اندراجات مکمّل ہو گئے اور وہ دونوں سوٹ کیس جو دُبلی پتلی سیاہ حاملہ بکری کے پیٹ کی طرح پھُولے ہوئے تھے، اُس خودکار مشین پر رکھ دیئے گئے جو کینوس کی پتلی سی سڑک کی طرح حدِ نگاہ تک پھیلی گئی تھی۔ وہ تھوڑی دُور چلے، پھر رُک گئے۔ پھر وہ دونوں سوٹ کیس اُٹھا لیئے گئے۔ مشین کی طرح چلتے ہوئے دو پولیس افسر کہیں سے پیدا ہوئے۔ اُس کے دونوں ساتھیوں کے کندھے پر دو ہاتھ ایک کر بیٹھ گئے اور وہ سب شیشے کے ایک پارٹیشن میں کھو گئے —— اور وہ بھی اُن کے ساتھ غروب ہو گئی۔

سب کچھ اُسی طرح موجود تھا۔ پُرسکون، میکانکی، مصروف لیکن سب کچھ جیسے بدل گیا تھا۔ بدصورت ہو گیا تھا۔ "میک اپ" ڈھل گیا تھا۔ باطن پر پڑے ہوئے برص کے دھبّے اور مکروہ اور گھناؤنے ہو گئے تھے۔

○ ○

جیلانی بانو
۱۰۸ - اسے منظم پورہ - حیدرآباد - ۱

کلچرل اکیڈمی

چاروں طرف کلچر کے تحفظ کا شور اُٹھا تو میں نے اپنی جیبیں ٹٹول ڈالیں۔ جانے وہ خط کہاں گیا تھا، جس میں آدتشا نے مجھ سے کلچر کے نام پر توجہ چاہی تھی۔

اس خط کو آدتشا نے اپنے مخصوص اسٹائل میں لکھا تھا۔ اپنی قابلیت اور ذہانت کے تمام پہلو اُجاگر کئے تھے۔ دنیا کے بہت سے فلسفیوں کے حوالے دیئے تھے، اور اِس طرح ہر ممکن کوشش کی تھی کہ وہ بات سمجھ نہ لوں جو وہ کہنا چاہتی ہے۔

کیوں کہ میری اور آدتشا کی دوستی بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی نوک سے زیادہ حساس رشتوں پر قائم تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ادتشا نے فلسفہ سے ڈاکٹریٹ کیا تھا۔ اِس لئے وہ بیچ بیچ میں فلسفے لے آتی تھی اور میں یونیورسٹی میں لڑکوں کو پالیٹکس پڑھاتا تھا۔ اِس لئے ادتشا سے بھی خوب سوچ سوچ کر بات کرنی پڑتی تھی۔

ویسے آدتشا بڑی خود سر اور خود مختار عورت تھی۔ اُسے فرسودہ رسموں اور غیر ضروری اخلاقی پابندیوں سے بڑی نفرت تھی۔ اس اظہار کے لئے وہ تعلیم یافتہ مردوں سے بڑی جلدی بے تکلف ہو جاتی تھی۔ اُسے ذہین سائنٹسٹ، شاعر، ادیب اور دانشوروں کا ساتھ پسند تھا۔ انہیں وہ اپنے گھر بلا کر شراب اور سگریٹ کی محفلیں جماتی تھی۔ کبھی کبھی چھوٹے موٹے مشاعرے اور ادبی محفلیں بھی ہو جاتیں۔ کبھی کبھی ادتشا ایک خالص مفکر بنکر دنیا کے بڑے بڑے پریشان کن مسائل پر سب کو متفکر کر دیتی تھی۔

اُس نے اپنی شخصیت میں سے نسوانیت کے امتیاز کو کھرچ پھینکا تھا۔ وہ جان جان کر ایسے انداز اختیار کرتی، جن سے یہ نہ معلوم ہو کہ وہ عورت ہے۔ اِس کے باوجود جب بھی میں آدتشا سے بے تکلف ہونے کی کوشش کرتا تو جانے کیسا کلف لگا سا تکلّف اُبھرنے لگتا تھا۔ گھبرا کے میں مزید انٹیلکچول بننے میں لگ جاتا کیوں کہ جب دماغ بالکل خالی ہو جاتے تو انسان کی یہی ایک پناہ ہے۔

اب ہم یوں باتیں کرتے، جیسے ہماری باتوں کے پیچھے غالب کے شعروں جیسے ہزاروں معنی پنہاں ہیں۔ آدتشا اپنی ذہنی سطح کو بہت بلند خیال کرتی تھی۔ اِس لئے معمولی کام اور معمولی باتوں اسے اچھی نہ لگتی تھیں۔ اسی ڈر سے وہ خود شعر نہ کہتی تھی کہ کہیں کوئی معمولی شعر نہ کہہ دے۔ کہانیاں اور ڈرامے نہیں لکھتی تھی کہ انھیں پڑھنے والے لوگ کہاں ہیں ——— وہ سارتر اور کامیو کے سوا کسی کو ادیب نہ مانتی تھی۔ ہمیشہ نت نئے رنگوں کے بے حد نفیس اور قیمتی کپڑے پہنتی۔ اپنے سجے سجائے کاٹیج میں اکیلی رہتی تھی۔ ادتشا نے شادی نہیں کی تھی، اس کی وجہ تو ہم میں سے کسی کو نہیں معلوم تھی، لیکن عام خیال یہی تھا کہ آدتشا شادی کے بعد شوہر کی اجارہ داری کے خلاف ہے۔

رفتہ رفتہ اوتشا کے ہاں ہم سب آرٹ، سائنس اور ادب کے شیدائیوں کا جمگھٹا رہنے لگا۔ شام ہوتے ہی ہم سب اُدھر کا رُخ کرتے۔ آدتشا کے دوستوں میں عورتیں کم تھیں۔ وہ کہتی تھی کہ ابھی ہمارے ہاں عورت کے دماغ کی سطح بہت نیچی ہے۔ ہر عورت گھر، محبوب اور بچوں کے سوا اور کچھ نہیں سوچتی۔ اِسی لئے آدتشا گھر، محبوب اور بچوں کے سوا ہر موضوع پر سوچتی، بحث کرتی اور پڑھتی تھی۔ اُس کے گھر میں قیمتی اور نایاب کتابیں بھری ہوئی

تھیں ۔ وہ ہر ہر موضوع پر پڑھ چکی تھی اور ہر مسئلے پر اپنی ایک انفرادی رائے رکھتی تھی ۔ ہم سب اُس کی قابلیت سے سخت مرعوب تھے اکثر وہ شراب کے نشے میں اور سگریٹ کے دھوئیں میں گھری دنیا کے تمام حادثوں پر ہمارے ساتھ اُداس ہوتی تھی ۔ اُس نے اپنے دوستوں سے یہ کبھی نہیں پوچھا کہ ہمارا گھر کہاں ہے ۔ شادی ہوئی ہے یا نہیں ۔! کتنے بچے ہیں ۔ کیوں کہ یہ باتیں ادشا کے لئے غیر اہم تھیں ۔ اس معاملے میں وہ بڑی وسیع النظر تھی ، بلکہ وہ تو ہر معاملے میں سخی نظر آتی ۔ اپنے گھر آنے والوں کی تواضع مہنگی شراب ، قیمتی سگریٹ اور عمدہ کھانوں سے کرتی تھی ۔

میں اب دن بھر کی تھکا دینے والی مصروفیت کے بعد اُوشا کے کاٹیج پہنچتا تھا تو یوں لگتا جیسے ریگستان سے نکل کر کشمیر میں آگئے ہوں ۔ اُدھر تو اُوشا اتنی دریا دلی دکھاتی تھی اور اِدھر میرا یہ حال تھا کہ عادی مجرموں کی طرح بظاہر تو بڑا بے فکر نظر آتا تھا ۔ مگر ایک ایک لمحہ کا حساب مجھے گیتا کو دینا پڑتا تھا ۔

" آج اتنی دیر کیوں ہو گئی ؟ "

" کہاں چلے گئے تھے —— ؟ وہاں کیا کیا ہوا ؟ "

گیتا میری جیون ساتھی تھی ۔ اِس لئے وہ میری زندگی کے ایک ایک گھنٹے میں شریک رہنا چاہتی تھی —— ادھر —— میں اُوشا کے ہاں جانے کی تیاری کرتے وقت گیتا کے خیال کو بھی جھٹک دیتا تھا ۔ کیوں کہ عام طور پر دانشور اپنی باہر کی مصروفیتوں میں بیوی کے وجود کو نظر انداز کر کے اپنی ترقی پسندی کا ثبوت دیتے ہیں ۔

اِسی لئے اوشا کے ہاں مجھے کبھی گیتا یاد نہیں آتی ۔ مگر آدھی رات کو جب میں نشے میں چُور گھر واپس آتا ہوں تو نیند میں مدہوش گیتا کا صحت مند بدن دیکھ کر مجھے اچانک گیتا پر پیار آجاتا ہے ۔

کبھی کبھی اُوشا کو دیکھ کر جانے کیوں میں دوسری طرف دیکھنا بھول جاتا ہوں ۔ حالانکہ اوشا تیس بتیس برس کی [illegible] والی عورت ہے لیکن وہ [illegible] کئے بیٹھی تھی کہ وہ دنیا کی غیر معمولی عورت ہے یا پھر ہماری نظریں اُسے کم خوبصورت ماننے کو تیار نہیں تھیں ۔ کبھی کبھی خیال آتا تھا کہ اُوشا اتنی بڑی مفکّر ہے تو پھر وہ عورت نظر آنے پر اتنی توجہ کیوں دیتی ہے ؟ وہ جان جان کر بہت کھلے گریبان والی چولی اور بہت تنگ پینٹ پہنتی تھی ۔ اس کی ساری کا پلو کبھی سینے پر نہیں ٹکتا ۔ سیلولیس بلاؤز اور گہرے رنگوں کی ساریاں اسے بہت پسند ہیں ۔ ہر آٹھویں دن وہ بالوں کو سیٹ کروانا نہیں بھولتی ۔ نہایت نفاست سے میک اپ کرتی ہے ، اور ایسے رنگوں کی ساڑیاں پہن کر ایسی خوشبو لگاتی ہے کہ ہر دن نئی نئی سی لگتی ہے ۔

اِس کے باوجود اُوشا کا اصرار تھا کہ مجھے ، عورت سمجھ کر مت لو پتہ نہیں ، ریاض ، صادق ، بلبیر اور رام وغیرہ کا کیا حال تھا لیکن جب میں اوشا سے بات کرتا تو مجھے اور کچھ سنائی نہیں دیتا تھا ۔ اس پر اُوشا غصّہ میں بھویں سکیڑ کر کہتی ۔

" اب تم گھر جاؤ گوپال ، بیوی کا خوف تمہارے ذہن پر سوار ہو چکا ہے ۔ "

" ایسی بات نہیں ہے اُوشا ۔ " میں سٹپٹا جاتا ۔ " اصل میں اس بات پر غور کر رہا ہوں کہ یو ۔ این ۔ او میں یاسر عرفات کا لب و لہجہ ۔ . . . . "

" چلو بھئی اب اٹھو ، نیند آرہی ہے —— " بلبیر اوشا کی نیدیا میں اپنا عکس دیکھتے ہوئے کہتا ۔

" ہاں بھئی ، اب اُٹھ جانا چاہیئے ۔ بارہ بج گئے ۔ "

" مگر یاسر عرفات کے لب و لہجہ پر —— "

اور پھر ہم سب ایک ساتھ اُٹھ کھڑے ہوتے ۔

" گڈ نائٹ اُوشا —— "

" گڈ نائٹ صادق ، گڈ نائٹ بلبیر ، گڈ نائٹ رام ، گڈ نائٹ گوپال —— اُوہ ! تم لوگ میرے کمرے میں کتنی اسموکنگ کرتے ہو ، دھوئیں کے مارے ساری رات میری آنکھیں جلتی ہیں ۔ " وہ پھر اس انداز سے آنکھیں ملتی ہے جیسے گیتا میرے سفر پر جاتے وقت کرتی ہے ۔ ہم سب اُونچے اُونچے قہقہے لگاتے چوراہے تک آتے ہیں ، جہاں ہم کاریں پارک کرتے ہیں ۔ وہاں سے اوشا کا مکان صاف نظر آتا ہے ۔

" ابھی بتی جل رہی ہے ۔ " ہم اپنی اپنی کاروں میں بیٹھنے سے پہلے ایکبار پھر اوشا کے روشن کمرے کی طرف دیکھتے ہیں ۔

یار کیا اوشا ساری رات لائٹ بند نہیں کرتی ! بلبیر بظاہر بڑی لاپروائی سے یہ سوال کرتا ، مگر ہم سب شیطانی خالص مردانہ انداز میں قہقہے لگاتے تھے ۔

رفتہ رفتہ ہم سب نے مل کر ایک کلچرل اکیڈمی کی بنیاد رکھی۔
اُس کی سکریٹری اُدشا تھی اور اُس کا آفس اوشا کا کاٹیج تھا۔ اب اُس کے پھاٹک پر "ڈاکٹر اوشا سنہا" کے علاوہ "کلچرل اکیڈمی" کی، ایک اور تختی لگ گئی تھی۔

ہر مہینے اکیڈمی کا ایک جلسہ ہوتا تھا، جس میں کسی اہم مسئلے پر شہر کے دوسرے ادیبوں اور دانشوروں کو بھی اظہار خیال کی دعوت دی جاتی تھی۔ کبھی کوئی آرٹسٹ آتا، سنگیت کار آتا، پتہ نہیں کون کون آتا تھا اور کیا ہوتا! ہمیں تو صرف اوشا کے ہاں بیٹھ کر اس کی آواز سننے سے مطلب تھا۔ لیکن ہم سب دوستوں نے آپس میں کبھی کوئی ایسی بات نہیں کی تھی جس سے اوشا سے کسی خاص لگاوٹ کا یا دلچسپی کا اظہار ہوتا۔ کیوں کہ ہم سب نہایت اعلیٰ دماغوں والے عظیم لوگ تھے، جو اپنی تقریروں میں، شعروں میں اور خیالوں میں ایک ایسے معاشرے کی تخلیق کرنا چاہتے تھے، جہاں عورت صرف دوست ہی ہو سکتی ہے۔

ہم سب دوستوں کا ایک ہی مقصد تھا۔

اپنے اپنے گاؤں میں ہم ابھی نویں دسویں کلاسوں میں تھے کہ ہمارے ماں باپ نے پیسے اور کھری ذات کی ہوس میں اپنے سے بہت اونچے زمیندار گھرانوں میں ہماری شادیاں کر دی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہم نے عورت کے بارے میں فرائیڈ سے کچھ سنا تھا اور نہ اردو شاعری پڑھی تھی اور اس وقت تک ہماری بیویاں تین چار بچوں کی مائیں بن چکی تھیں۔ پھر جب ہم سسرال کے پیسے سے یورپ کی بھاری ڈگریاں لے کر لوٹے تو ہمارے بچے ہائی اسکول کا امتحان دے رہے تھے۔ اس لئے ہمارے دل کا ایک کونا بے حد سونا تھا۔۔۔۔ غیر آباد ۔۔۔۔ کنوارا ۔۔۔۔ یہ ہم سب دانشوروں کا المیہ تھا۔

اسی لئے ہم اوشا کی دوستی کسی قیمت پر چھوڑنا نہیں چاہتے تھے۔ مجھے تو بعض وقت یوں لگتا تھا جیسے اوشا بھی زندگی کی ایک ضرورت ہے۔ اگر وہ کسی دوسری یونیورسٹی میں چلی گئی تو کیا ہوگا۔
ہماری کلچرل اکیڈمی ۔۔۔۔ ہمارے پیپرس ۔۔۔۔ ہماری بحثیں ۔۔۔۔ اوشا کے کمرے میں پھیلا ہوا سگریٹوں کا دھواں، اور ساری رات سلگتا ہوا اُس کے کمرے کا تنہا بلب ۔۔۔
شاعر بمبئی

پھر کلچرل اکیڈمی میری جان کا روگ بن گئی۔ یوں جیسے ایک دن بھی اکیڈمی کے آفس نہ گیا تو قیامت آجائے گی۔ اِس مہینے اکیڈمی کا جلسہ نہ ہوا تو ہندوستانی تہذیب کا بیڑہ غرق ہو جائے گا۔

اوشا کہتی ۔۔۔۔ اس بار میٹنگ کی صدارت کے لئے ہریندر ناتھ چٹوپادھیائے کو بلانا چاہئیے اور بلبیر پلین سے بمبئی کے دو چکر لگاتا۔ میں اِدھر اُدھر سفارشی خط لے کر دوڑتا۔ اور ہم اس ناممکن سوال کا جواب لئے اوشا کے حضور پہنچ جاتے۔

"دیکھا اس بار کتنی کامیاب میٹنگ ہوئی ہے۔ اوشا یوں فخر سے کہتی جیسے سارا کیا دھرا اُسی کا ہو۔ ہم سب خوشی سے کھِل اُٹھتے کیوں کہ ہماری کلچرل اکیڈمی واقعی ادیبوں اور شاعروں کی توجہ کا مرکز بنتی جا رہی تھی۔

"اُوشا! اب کے سمینار کے افتتاح کے لئے کامریڈ ڈانگے کو بلوائیں گے۔"

"ہُشت"! اوشا اپنے لپ اسٹک لگے ہونٹوں کو سکیڑ کر کہتی۔
"کلچرل اکیڈمی پر کسی سیاسی پارٹی کا لیبل نہیں لگنا چاہیئے۔"
اور دوسرے دن ہم سب اپنے اپنے دوستوں کے حلقوں میں یہ بات دہراتے تھے کہ کلچرل اکیڈمی پر کسی سیاسی پارٹی کا لیبل نہیں لگنا چاہیئے۔

لیکن میں محسوس کر رہا تھا کہ کلچرل اکیڈمی پر بلبیر سنگھ کا لیبل نمایاں ہوتا جا رہا ہے۔ کیونکہ ہر مہینے کی میٹنگ کا سارا کام بلبیر ہی نبٹاتا تھا۔ ہر کام کی ذمہ داری اُسی پر عائد کی جاتی تھی۔ اِسی لئے رات کو ہم سب اوشا سے رخصت ہوتے تھے تو وہ سب کو آنکھیں مل مل کر رخصت کرتی تھی، سوائے ڈاکٹر بلبیر سنگھ کے۔ کیوں کہ بہت سے دعوت ناموں پر نام لکھنا باقی رہ جاتا۔ بجٹ نامکمل پڑا ہے۔ مہمان خصوصی کا مسئلہ طے نہیں پایا ہے۔ مجھے بلبیر کی طرف سے ہمیشہ ہی فکر رہتی تھی کہ اُس کی منگیتر امرت سر کے کسی گاؤں میں اُس کے خواب دیکھ رہی تھی اور بلبیر اکیلا اکیلا خوب گاتا گنگناتا پھرتا تھا۔ بیویوں سے آزاد مردوں پر جو ایک زندہ دلی اور خوش مزاجی چھائی رہتی ہے بلبیر اُس سے سرشار نظر آتا تھا۔ جب کہ خود میرا چوہے کا دل تھا۔ مصلحتیں، جھوٹ اور تصنع مجھے چاروں طرف سے گھیرے رہتے تھے۔
ایک رات جب بلبیر نے سب کے اُٹھتے وقت کہا کہ ابھی آج

کی ڈاک دیکھنا ہے تو میں نے فوراً اکار کی چابی میز پر ڈال کر کہا۔

"تم سب جاؤ۔ آج کی ڈاک میں دیکھ لوں گا۔"

میں نے محسوس کیا کہ بلبیر کو میری بات اچھی نہ لگی۔ اُس نے اوشا کی طرف دیکھ کر نہایت مریل آواز میں پوچھا۔

"تو پھر میں جاؤں اوشا۔"

"گڈ نائٹ" اوشا نے اُٹھ کر بلبیر کا ہاتھ پکڑ لیا تو جیسے چھوڑنا بھول ہی گئی۔

رام، ریاض، صادق سب چلے گئے۔ لیکن بلبیر اور اوشا کے قہقہے بڑی دیر تک پھاٹک پر سُنائی دیتے رہے۔ پھر اوشا اندر آئی بڑی خوش خوش۔

"بلبیر ہمیشہ بڑا مگن رہتا ہے۔" اُس نے صوفے پر زور سے بیٹھ کر سگریٹ سُلگایا۔

"ہاں ــــ آج کی ڈاک میں کوئی اہم بات نہیں معلوم ہوتی" میں نے بڑی مایوسی کے ساتھ ڈاک ایک طرف سرکا کے اوشا کی بات کا جواب دیا۔

"ابھی تو خوش رہتا ہے۔ مگر اُس کے پتا شادی کے لئے بلا رہے ہیں۔ آخر کب تک اکیلا رہے گا!

"یہ تو سچ ہے۔" ــــ اوشا نے مُنہ سے سگریٹ کا دُھواں اُگلا۔ "کب تک اکیلا رہے گا بیچارہ۔"

"اور تم کیسے اکیلے رہ لیتی ہو ــــ!" میں نے جانے کیسے آج یہ بات کہہ ڈالی۔

"میں ــــ؟" وہ اُٹھ کر بیٹھ گئی اور میری طرف جُھک کر بولی۔

"تم جو ہو ــــ تم سب ــــ دہلی میں ممی اور پاپا ہیں۔ شکاگو میں بھیا ہیں، شملہ میں فیروز ــــ" "فیروز کون ہے؟" میں نے اُس کی طرف غور سے دیکھا۔ لیکن اوشا نے جس انداز سے سگریٹ کی راکھ ایش ٹرے میں جھٹکی تو میں سمجھ گیا کہ فیروز کون ہے "اُس کی بیوی شملہ کے کسی ریسرچ سنٹر میں کام کرتی ہے۔" اوشا نے سگریٹ بُجھا کے ہاتھ ملتے ہوئے کہا۔

"اچھا۔" میں یوں مطمئن ہو گیا جیسے فیروز سے میرا مکمل تعارف ہو گیا ہو۔

"مگر ہے بڑی تنگ نظر عورت، بیچارے فیروز کی زندگی اجیرن کر دی ہے ــ"

اور پھر میری زندگی اجیرن ہونے لگی۔ حالانکہ میں اپنی بیوی، گیتا کے حُسن اور سلیقے کی اُٹھتے بیٹھتے داد دیتا تھا۔ اِس کے باوجود اُس کے دل میں میری طرف سے شک کی چنگاریاں سُلگ رہی تھیں پتہ نہیں کس چغل خور نے اس کے کان بھر دیئے تھے کہ اوشا سے میری عاشقی چل رہی ہے۔ اب وہ میری نقل و حرکت پر کڑی نگرانی رکھ رہی تھی۔ یہاں تک کہ ایک دن اُس نے صاف صاف کہہ بھی دیا کہ وہ اوشا کے ہاں میرا جانا پسند نہیں کرتی۔

"مت کرو۔" میں نے غصّہ میں کہا۔ "میں بھی ہر بات میں تمہاری دخل اندازی پسند نہیں کرتا۔"

باہر جاتے وقت میں نے طے کر لیا تھا کہ اب دو تین دن تک گھر نہیں آؤں گا، تاکہ گیتا کو میری ناراضگی کا اندازہ ہو سکے۔

شام کو میں مُنہ لٹکائے اوشا کے ہاں گیا تو وہاں پہلے سے منحوس صورت لئے بلبیر موجود تھا، اُوشا بھی بڑی فکر مند سی نظر آ رہی تھی۔ پریشانی کے مارے اُس نے شام ہونے کے باوجود نائیٹی اتار کے ساری نہیں پہنی تھی۔ اور یُوں ہی بیٹھی، کہیں کہیں سے کھُل جانے والے بدن کو ڈھانپ ڈھانپ کر بلبیر کے سگریٹ سے سگریٹ سُلگاتی رہی ــــ!

مسئلہ یہ تھا کہ بلبیر کے ماں باپ نے اسے بُلا کر زبردستی اُس کی شادی کر دی تھی لیکن اب اتنی جاہل لڑکی کے ساتھ بلبیر کی بسر کیسے ہو، جو بلبیر کی کتابیں جلانے کی دھمکی دیتی تھی۔ اوشا نے اس کے سامنے بہت سے حل رکھے۔ گاؤں میں پٹک آؤ۔ اُسے چھوڑنے کی دھمکی دو۔ پڑھانے کی کوشش کرو۔

ایسی فضا میں مَیں اپنا مسئلہ کیسے چھیڑتا، بس چپ چاپ کاغذ سامنے پھیلائے کلچرل اکیڈیمی کے مستقبل پر غور کرتا رہا۔

شام کو گھر گیا تو گیتا اپنے میکے جانے کو تیار ہو چکی تھی۔ بڑی خوشامدوں کے بعد اُسے روکا۔ میرے دل کی ساری گرہیں کھُل چکی تھیں۔ پھر بھی جانے کیوں میں گیتا کے ساتھ بندھا ہوا تھا، شاید بچّوں کا خوف ہو۔ آدم اب میرے ساتھ یونیورسٹی جانے لگا تھا۔ واپسی میں وہ بشیر بدر کے چولہے پر مجھ سے کہتا "پتّا! مجھے یہاں اُتار

شاعر، بمبئی

دیجئے میں گھر جاؤں گا۔ اب آپ تو سکندر آباد جائیں گے نا ــــ؟"

"ہاں ــ نہیں تو ــــ (میں سٹپٹا جاتا۔ سکندر آباد، میں ادتسا رہتی تھی) نہیں آج کلچرل اکاڈیمی کے آفس میں کوئی کام نہیں ہے۔ میں جلدی گھر آجاؤں گا۔) سخت شرمندگی کے ساتھ میں کار اسٹارٹ کرتا تھا۔

پھر اچانک بلبیر کلچرل اکیڈیمی سے غائب ہوگیا۔ ادتسا اُسے بار بار یاد کرتی۔ ہر شام اُس کا انتظار ہوتا، مگر وہ پھر نہ آیا۔ کئی بار ہم نے دیکھا کہ وہ اپنی بہت ہی خوبصورت، تیز طرار بیوی کے ساتھ ڈالڈا اکاڈیمی کے سامنے کار میں سوار ہو رہا ہے۔ ہمیں دیکھ کر دُور ہی سے "ہیلو" پر اکتفا کر لیتا۔

ادتسا نے بلبیر کا یہ انجام سُنا تو بہت غصہ میں آئی۔

"کوئی تُک ہے کہ اتنا جینئس انسان ایک جاہل لڑکی کے اشاروں پر ناچ رہا ہے۔ تم سب مرد باہر سے بڑے آزاد بنتے ہو، مگر ہو وہی قدامت پسند۔" وہ ہم سب پر سگریٹ کا دُھواں اُگل کر بولی۔

چنانچہ میں نے ادتسا کو اندر سے بھی ترقی پسند ہونے کا ثبوت دینا چاہا۔

ایک شام جب میں ادتسا کے ساتھ اکیلا بیٹھا پی رہا تھا تو اُداسی جانے کہاں سے مجھ پر ٹوٹ پڑی۔ اور میں نے روتے روتے خوش ہو بیٹھ کر ادتسا کے پیر چھوتے میں کہا۔

"مجھے بچاؤ ادتسا۔ میں تمہارے پاؤں پڑتا ہوں۔ میں مر جاؤں گا۔ گیتا مجھے دھیرے دھیرے زہر دے کر مار رہی ہے۔"

اُدتسا چونک پڑی۔ شاید اُسے پہلی بار معلوم ہوا کہ میری گھریلو زندگی میں کتنی تلخی گھُلی ہوئی ہے۔ اس لئے وہ میرے جھکے ہوئے سر پر اپنا ہاتھ رکھ کر بولی۔

"سیدھے بیٹھو گوپال ــــ" اُس نے پاؤں سمیٹ کر مجھے صوفے پر بٹھایا اور پھر اپنے گلاس میں سے ایک گھونٹ لے کر بولی۔

"تم سب مڈل کلاس کے مرد رونا جانتے ہو۔ خودکشی کر سکتے ہو، لیکن اتنی بغاوت نہیں کر سکتے کہ جو عورت پسند نہیں ہے اُس کے ساتھ رہنے سے انکار کر دو۔"

میں نے بھی غور کیا کہ یہ تو بہت آسان کام ہے جو میں نہیں کر سکتا۔ پتہ نہیں کیوں ہم اپنی بد مزاج، بدزبان اور جاہل بیویوں سے بندھے رہنا چاہتے ہیں۔

اُس رات تقریباً دو بجے مجھے سوتے سے اُدتسا نے اُٹھایا۔ میں جانے کب روتے روتے صوفے پر ہی سو گیا تھا۔ وہ ابھی تک پیتے جا رہی تھی اور سگریٹ اس کے ہاتھ میں جل رہا تھا۔ پھر اُس نے میرا کوٹ اور کار کی چابی تھماتے ہوئے کہا۔

"اب تم گھر جاؤ گوپال۔ گیتا کو نمک مرچ لا کر دو، ورنہ تمہاری ہنڈیا پھیکی رہ جائے گی۔"

پندرہ دن کے بعد میں کلچرل اکیڈمی کے آفس پہونچا تو ادتسا بہت غصہ میں تھی۔

"تم سب کے سب حد سے زیادہ لاپرواہ ہو۔ تم لوگ اپنے کلچر کے تحفظ کے لئے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ کچھ سُن رہے ہو! انڈیا میں فاسطیت طاقتیں آرٹ، سائنس، کلچر ہر چیز کو تباہ کئے ڈال رہی ہیں ہمیں بھی تو اِس موضوع پر ایک سمینار کرنا چاہیئے۔"

اس آنے والی تباہی کے آثار ادتسا کے چہرے پر صاف دکھائی دے رہے تھے۔ اُس کی ساڑی کا پھیکا رنگ، میک اَپ کے بغیر سونا چہرہ اور اس کے بدن کی جاگتی ہوئی جولانی ــــ ہر چیز جیسے سونی پڑی تھی۔

"اب یہاں کوئی نہیں آرہا ہے۔ جانے سب کن کاموں میں مصروف ہیں۔ میں اکیلی تم لوگوں کے بغیر کیا کروں! آئندہ میٹنگ فاشزم کے خلاف کرنا ہے۔ یہ بڑی اہم بات ہے۔ آخر ہمارے کلچر

میں نے دیکھا اُدتسا بے حد اُداس تھی۔

"کلچر کا تحفظ میں کروں گا ادتسا۔" میں نے پہلی بار اُس کے کاندھے پر سر رکھ کر اسے تھام لیا۔

"تمہیں معلوم ہے میرے ساتھ کیا ہوا ــــ؟ گیتا نے خودکشی کر لی تھی۔"

"کیا ــــ؟" وہ اُچھل پڑی اور مجھے دُور دھکیل دیا۔

"اُس رات میں تمہارے ہاں سے گیا تو گیتا میرے تکیے کو سینے سے لگائے بستر پر سو رہی تھی۔ اس کے پاس میری بیر کا خالی گلاس رکھا تھا اور میری نیند کی گولیوں کی خالی ڈبیہ پڑی تھی۔

"آرے" ـــــ پھر ـــــ؟ اُدتسا بے حد پریشان ہو گئی۔"

"بس چند منٹ کی دیر ہو جاتی تو گیتا ختم تھی۔ اتفاق کی بات ہوئی کہ ہاسٹل کے ایمرجنسی وارڈ میں ہر چیز تیار ملی ـــ" اُس سے آگے کی بات مجھ سے نہیں کہی جا رہی تھی۔

"لیکن آخر کیوں ـــــ؟ گیتا نے سگریٹ سُلگایا۔

"کہتی ہے آپ میری طرف سے لاپرواہ ہو گئے ہیں۔ میں یہ بات برداشت نہیں کر سکتی۔"

میں نے بہت ہی رُک رُک کر کہا۔

"نُونسنس" ـــــ اُدتسا نے دُھواں اُگل کر نفرت سے مُنہ بنایا۔

"یہ عورتیں شوہر کا ایک ہی مصرف سمجھتی ہیں کہ دن رات اُن کے سامنے بیٹھا رہے۔ اُن کی بلا سے ساری دنیا میں آگ لگ جائے۔"

"نہ صرف سامنے بیٹھے رہو، بلکہ ان سے اپنے عشق کا اظہار بھی کرو۔ ورنہ اُن کا جینا بیکار ہے۔" میں نے پہلی بار مُسکرانے کی کوشش کی ـــــ!

اُدتسا نے سگریٹ مَسل کر ایش ٹرے میں ڈالا اور چھت کی طرف دیکھتے ہوئے بہت ہی آہستہ سے پوچھا ـــ "کیا تم بھی گیتا کو چاہتے ہو گوپال ـــ!"

سگریٹ میری انگلیوں میں دبا کانپ رہا تھا۔ میں نے بہت کوشش کی کہ اُدتسا کی بات کا جواب انکار میں دوں۔ مگر گیتا کی موت کا خوف میرے اعصاب پر سوار ہو چکا تھا۔ اگر گیتا مر جاتی تو ـــــ یہ بھیانک سوال ہر وقت میرے سامنے کھڑا تھا۔ اُدتسا نے سر جھکا لیا جیسے اپنی بات کا جواب سُن لیا ہو۔ پھر وہ آہستہ آہستہ جیسے اپنے آپ سے کہنے لگی۔

"گیتا کتنی Sensitive ہے۔ تمہاری اتنی سی لاپرواہی برداشت نہیں کر سکی۔ تم نے اُسے کوئی دکھ تو نہیں دیا ہے گوپال۔ وہ بے چاری کیا جانے کہ مرنے کا وقت کب آتا ہے ـــ؟

میں سمجھ گیا کہ اُدتسا اب فلسفہ بگھارنا شروع کر چکی ہے۔

دوسرے دن اُدتسا کا فون آیا۔

"جلدی آؤ، سبھدرا جوشی نے میٹنگ میں آنے کا وعدہ کر لیا ہے۔ اُن کا خط آیا ہے۔"

مگر میں نہیں جا سکا۔

تیسرے دن پھر اُدتسا کا فون آیا: "اگلی میٹنگ کی تاریخ کیا ہوگی۔" میں نے وعدہ کیا کہ شام کو ضرور آؤں گا۔ مگر شام کو ادّم کی برتھ ڈے تھی۔ چوتھے دن ڈاک سے اُدتسا کا جو خط آیا اس میں اس نے کلچر کے نام پر میری توجہ چاہی تھی۔ چنانچہ میں فوراً خوبصورت جملوں کی تلاش میں لگ گیا، تاکہ فلسفہ اور شاعری میں ڈوبے ہوئے اس خط کا اُسی خوبصورت انداز میں جواب لکھ سکوں۔

پانچویں دن اُدتسا نے مجھے پھر فون کیا۔

"آج مجھے بے حد زکام ہو رہا ہے گوپال۔ یونیورسٹی بھی نہیں گئی۔ سارے بدن میں شدید درد ہے۔ صبح سے میں نے کھانا تک نہیں کھایا ہے۔"

ہم شاپنگ کو جا رہے تھے۔ گیتا میرے پاس کھڑی تھی۔ اس وقت میں اُدتسا سے کیا کہتا! سوائے اس کے کہ ڈاکٹر کے پاس کیوں نہیں جاتیں۔

چھٹے دن جانے کون مجھ سے فون پر کہہ رہا تھا کہ اُدتسا مر گئی۔ اُس نے خودکشی کر لی، میں گھبرایا ہوا اس کے کاٹیج پہنچا۔

اُدتسا اپنے بستر پر اپنے ہی تکیے کو باہوں میں دبائے مر چکی تھی۔ اُس کے سرہانے بیئر کا خالی گلاس رکھا تھا۔ پاس ہی نیند کی گولیوں کی خالی شیشی پڑی تھی اور اس کے کمرے کا بلب جل رہا تھا ـــــ

مجھے بڑی شرمندگی ہوئی کہ اپنے کلچر کے تحفظ کے لئے کچھ نہ کر سکا۔

○○

شاعر۔ بمبئی

جوگندر پال
پرنسپل، ایس۔ بی کالج آف آرٹس اینڈ کامرس اورنگ آباد۔

سواریاں

دفتر لیٹ پہنچنے کے ڈر سے وہ نہایت سرعت سے ناشتے کی میز سے اُٹھ کر دروازے کی طرف لپکا ہے۔

"ٹھہرو شیام، میں بھی آ رہی ہوں۔"

ہر صبح گھر سے نکل کر شوہر اور بیوی کو اپنے اپنے دفتر جانے کے لئے ایک ہی بس کو پکڑنا ہوتا ہے۔

"ذرا ٹھہر جاؤ پلیز۔"

لیکن شیام باہر سڑک پر آ پہونچا ہے اور بس اسٹاپ کی جانب لمبے لمبے ڈگ بھر رہا ہے کہ کیو کے اگلے حصّہ میں جگہ مل جائے ——

"آئی ایم ساری" وہ مخالف سمت سے آتی ہوئی ایک جوان عورت سے ٹکرا گیا ہے اور ذرا آگے بڑھ کر اپنے چہرے کی ملائمت کو جھاڑ کر سر جھٹک دیا ہے —— خودکشی ہی کرنا ہے تو کسی موٹر کار سے ٹکراؤ —— اُس نے مڑ کر پیچھے دیکھا ہے۔ وہ لڑکی ابھی تک وہیں کھڑی ہے اور اُس کی طرف دیکھ کر مسکرا دی ہے۔ شیام نے اپنا سر کھجا کر سوچا ہے کہ دیکھی بھالی جان پڑتی ہے —— ارے ہاں وہی تو ہے جو اُس دن بھی اِسی طرح اچانک ٹکرا گئی تھی۔ اس سے پہلے بھی ایک بار میں شاید اسی سے ٹکرایا تھا —— نہیں! —— وہ مسکرانے لگا ہے —— یہ کیسے ہو سکتا ہے؟ وہ لڑکی تو —— پر کیوں نہیں ہو سکتا؟ ہو سکتا ہے یہ لڑکی میرے پیچھے لگ گئی ہو۔ مسکراتے مسکراتے اُس کی رفتار اور تیز ہو گئی —— پر مجھ سے اُسے کیا ملے گا؟ میری بیوی کی اور میری کمائی مشکل سے اتنا بچتا ہے کہ مہینے میں صرف ایک سنڈے کو ہم کسی ریستوران میں کھانا کھا کے کہیں فلم دیکھنے چلے جاتے ہیں —— اُس نے پھر اپنا سر موڑ کر دیکھنا چاہا ہے کہ اُس کی بیوی آ رہی ہے یا نہیں —— نہیں، اُس کی بیوی کے سوا سڑک پر ساری دنیا موجود ہے۔ وہ —— وہ لڑکی تھی جس سے وہ ابھی ابھی ٹکرایا ہے —— جاؤ بھئی، میرا پیچھا چھوڑو، کسی موٹر سے ٹکراؤ تاکہ تمہارا کچھ بگڑے تو کچھ فائدہ بھی ہو —— بھوں! —— بھاؤں! —— اگر وہ جھٹ سے اُچھل کر پرے نہ ہو جاتا تو کُتّے کے دانت اُس کی ٹانگ میں گڑ جاتے۔ اُسے بازاری یا پالتو کتے سے کٹنے کا بڑا خوف لاحق ہے۔ پیٹ میں پورے چودہ انجکشن لگتے ہیں، یا شاید چودہویں انجکشن سے پہلے ہی آدمی درد کی شدّت سے بھونک بھونک کر چلتا بنے —— کتا اُس کے پیچھے پیچھے ہو لیا ہے اور گویا اُس سے بچنے کے لئے وہ اور تیز گام ہو گیا ہے —— ہٹ!، چل ہٹ! —— وہ سوچ رہا ہے کہ دفتر سے آج پھر لیٹ ہو گیا تو اِس مہینے کا یہ تھا لیٹ مارک ہو جائے گا —— ہٹ! (اگر سر کا بھاری پن تھم نہ گیا تو آج پھر سارا دن غرق ہو جائے گا۔)

وہ بس اسٹاپ کے قریب آ گیا ہے۔ لمبا کیو ہے۔ وہ اپنی بیوی کو کوسنے لگا ہے کہ اُس کی وجہ سے خواہ مخواہ دیر ہو جاتی ہے۔ مَیں اُس کی طرح کوئی عورت نہیں کہ افسر ہنس کر ٹال جائے —— اُسے تشویش کا احساس ہونے لگا ہے کہ بار بار لیٹ ہونے پر بھی اُس کا افسر کیوں کر ٹال جاتا ہوگا۔ ہاں، کیوں کر؟ —— کیوں؟ —— "کیو میں کھڑا ہونا ہے تو ذرا ٹھیک طرح سے ہو جئے۔" پُشت سے کسی نے اُس کے کندھے کو جھٹک کر کہا ہے۔

"آئی ایم ساری" اُس نے اپنی پوزیشن سنبھال کر اپنے گھر کے راستے کی طرف دیکھا ہے کہ شاید اُس کی بیوی آ رہی ہے —— وہ —— وہ تیز تیز چلی آ رہی ہے —— وہ —— جیسے وہ بھی اپنی بیوی

کے ساتھ تیز رفتاری سے چل رہا ہو ـــــ "آہستہ چلو شیو بھیا۔" اُس کی بیوی تیز چلنے کی عادی ہے "میری سانس پھولنے لگی ہے۔"

"تمہاری سانس پھولنے کا دیکھوں، تو بیٹھ کر ہی رہ جاؤں۔"

اپنی بیوی کو اس قدر تیز چلتے ہوئے دیکھ کر اُسے اُس پر ترس آنے لگا ہے بے چاری کو اب آرام سے بیٹھ جانا چاہیئے ـــــ فلیٹ کا کرایہ ڈھائی سو روپے، گھر دس کا بل دو سو، دودھ والا، پچاس، میرے سگریٹ ـــــ شیام، اگر تم سگریٹ چھوڑ دو تو ہم ہر سنڈے فلیٹیز میں کھانا کھا سکتے ہیں ـــــ شیام نے کیو میں کھڑے کھڑے سگریٹ سلگا لیا ہے اور بدستور اپنی بیوی پر نگاہ جمائے ہوئے ہے اور اُس پر ترس کھا رہا ہے کہ اُسے اب آرام سے بیٹھ جانا چاہیئے۔

(کیو میں میری جگہ محفوظ رہے تو یہیں کہیں سے سر کے درد کی کوئی گولی کھا لوں۔)

شیام کے پیچھے بھی کیو کافی لمبا ہو گیا ہے اور اُس نے چاہا ہے کہ اُس کی بیوی دوڑ کر اپنی جگہ سنبھال لے، ورنہ اِس بس سے رہ جائے گی ـــــ اور جب وہ کیو میں آکھڑی ہوتی ہے تو اُس نے اطمینان سے سگریٹ کا ایک لمبا کش لیا ہے اور کھانستی ہوئی مسکراہٹ سے اُسے اشارہ کیا ہے کہ میں یہاں ہوں اور اُس کے اشارے نے اِس بوڑھے کی آنکھوں سے ٹکرا کر، اُس عورت کے کٹے ہوئے بالوں سے چھوتے ہوئے، اُس میلے سے خاموش آدمی کے کانوں میں شور مچا مچا کر ـــــ وہاں اُس کی بیوی کو جا لیا ہے ـــــ ہاں، بابا، دیکھ لیا ہے ـــــ آرام سے اپنی جگہ پر کھڑے رہو!

بس آگئی ہے ـ!

شیام کو خیال آیا ہے کہ اپنی جگہ چھوڑ کر اپنی بیوی کے پاس چلا جائے تاکہ بس میں دونوں اکٹھا رہیں، لیکن اُس کی بیوی کے پیچھے بھی کئی لوگ آکھڑے ہوئے ہیں ــ اور وہ کیو میں آگے بڑھ بڑھ کر پیچھے تک رہا ہے اور بس میں سوار ہو کر ایک درمیانی سیٹ پر آبیٹھا ہے اور اُس کے ساتھ ایک اجنبی جوان عورت بیٹھ گئی ہے اور کھڑکی کی طرف نظر اُٹھائے باہر کیو میں شاید اپنے شوہر کو ڈھونڈ رہی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے بس بھر گئی ہے، کھڑے رہنے

سنا۱۹ء - بمبئی

کی بھی جگہ نہیں رہی اور شیام نے سواریوں کے سروں، چہروں، گردنوں، بازوؤں کے درمیان بنے ہوئے سوراخوں میں سے جھانک کر بمشکل دیکھا ہے کہ اُس کی بیوی دروازے کے پاس اِس طرح جُڑ کر کھڑی ہے جیسے کسی عجیب وضع کے وجود پر اتنے سر اُگے ہوئے ہوں اور ہر سر میں یہ اندیشہ ہو کہ اپنا وجود اکھیڑ کر الگ کیا تو کوئی نہ کوئی ٹکڑا اسی میں دھنسا رہ جائے گا۔

"کیوں بھائی، کیا چاہیئے؟"

"بڑی مشکل سے آپ کا گھر ڈھونڈا ہے ـــــ آپ کی بیوی اپنا بایاں بالائی بدن بس ہی میں دھنسا ہوا چھوڑ آئیں ـــــ یہ لیجئے! ـــــ"

ـــــ ہَہ ہا ہَہ ـــ ہَہ ہا ـــــ ہَہ ـــــ!

(سر کا درد بڑھتا جا رہا ہے۔ مجھے کوئی گولی کھا کر سوار ہونا چاہیئے تھا۔)

"چلو ـــــ و!" کنڈکٹر کی آواز سن کر بیٹھے ہوئے مسافروں کے کان بھی خوشی سے کھڑے ہو گئے ہیں اور کھڑے ہو کر پھر بیٹھ گئے ہیں ـــــ ہاں، آرام سے بیٹھے رہو۔ پہنچ جاؤ گے۔

کہاں ـــ؟

ہر جگہ! ـــــ کان جہاں بھی ہوں، ہر جگہ پہنچ جاتے ہیں اِسی لئے دانشوروں کا کہنا ہے کہ کچھ بھی ہو، ایک چُپ سادھے رکھو کان ہر جگہ پہنچ جاتے ہیں ـــــ یا ـــــ یا کچھ کہنا ہو تو شور مچاؤ تاکہ کسی کو کچھ سنائی نہ دے۔ شور اور خاموشی اِس اعتبار سے ہم معنی ہیں کہ دونوں ہمیں کسی بھی کومٹ مینٹ کا اسیر ہونے سے بچا لیتی ہیں۔ شور مچاؤ یا خاموش رہو! ـــــ بس میں کالج کے چند چھوکرے شور مچا رہے ہیں ـــــ جنریشن گیپ ـــــ ریلیشن ـــــ اینگری! اور بوڑھے اور ادھیڑ یتے چُپ بیٹھے ہیں، کسی کی کوئی کومٹ مینٹ نہیں۔ سب سکھی ہیں۔ سب دُکھی ہیں ـــــ نہیں، بس میں اتنی بھیڑ ہے کہ دُکھ سکھ کی طرف کسی کا دھیان ہی نہیں، بس جہاں ـــــ سے چڑھنا ہے، چڑھ جاؤ، جہاں اُترنا ہے اُتر جاؤ ـ!

شیام نے پہلے اسٹاپ پر پھر مڑ کر اپنی بیوی کی طرف دیکھا ہے اور اُس کی بیوی نے مُسکرا کر اُسے یقین دلانا چاہا ہے کہ میں جیسے بھی ہوں، ٹھیک ہوں، فکر مت کرو، حالانکہ چند اور سواریوں

کے گھس آنے کے بعد اُسے اب معلوم ہی نہیں کہ وہ اپنی جگہ پر جوں کی توں کھڑی ہے، یا کوئی اور ہے جو اُس کی جگہ پر آکھڑا ہوا ہے۔ وہ آپ نہ جانے کہاں ہے۔

"ٹکٹ پلیز۔!"

اُس نے اپنی بیوی کا ٹکٹ بھی کنڈکٹر سے لینا چاہا ہے لیکن اُس کی سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ وہ کنڈکٹر کو کیوں کر سمجھائے کہ دوسرا ٹکٹ وہ کس عورت کا کٹوا رہا ہے۔ اُس کا، جو اُن ڈھیر سارے مردوں کے بیچ ——— ہنہں، بھائی، وہ ——— وہ۔! چھوڑو ایک ہی دے دو! ——— اُسے اس خیال سے کوفت ہونے لگی ہے کہ وہ اتنی بھیڑ میں پھنس کر کھڑی ہے۔ اپنا ٹکٹ کٹوانے کیلئے ہاتھ جیب تک کیونکر لے جائے گی ——— اور پھر اپنے ہی ایک اور خیال سے وہ ڈھیلا سا ہو کر مسکرانے لگا ہے کہ اس قدر ہجوم میں گھر جائیں تو بھری جیبیں بھی کام نہیں آتیں۔

(میرا سر! ———)

شیام کے ساتھ بیٹھی ہوئی عورت بھی بڑی بے چینی سے بار بار پیچھے کی طرف دیکھ رہی ہے۔ شاید وہ آدمی ——— نہیں وہ، جو اُس کی بیوی کی پُشت سے جڑا ہوا ہے، اُس کا شوہر ہے اور وہ دل ہی دل میں اُس کی بیوی کو بس سے نیچے دھکا دے کر خود آپ وہاں کھڑی ہو گئی ہے اور پھر فوراً ——— یہاں سے اُٹھنے سے پہلے ہی یہیں اسی سیٹ پر آبیٹھی ہے کہ اِسے خالی پاکر کوئی اور نہ آبیٹھے، جہاں کتنے لوگ سیٹ کے بغیر ہوں وہاں ایک بار سیٹ چھن جانے کے بعد ساری عمر کھڑے کھڑے ہی گزارنی پڑ جاتی ہے۔

دوسرا اسٹاپ بھی نکل گیا ہے۔ شیام کی بیوی کو تیسرے اسٹاپ پر اُترنا ہے اور شیام کو چھٹے اسٹاپ پر۔ شام کو دفتر سے لوٹتے ہوئے بھی عام طور پر وہ ایک ہی بس میں ہوتے ہیں لیکن اُس وقت بھی رش کے باعث اکثر اُنہیں الگ الگ ہی بیٹھنا یا کھڑا ہونا نصیب ہوتا ہے ——— ایک بار یوں ہوا کہ وہ اپنے تصور میں مگن تھا کہ راستے میں ایک عورت اُس کے ساتھ کی سیٹ پر آبیٹھی، وہ سمٹ کر اپنی سوچ کے پیچھے پیچھے ذہن کے اور اندر گھس گیا اور وہ عورت اُس کے اور قریب سرک آئی۔ لاشعوری طور پر وہ اِدھر اُدھر ہو گیا اور وہ عورت اُس کی طرف ——— اور پھر وہ سوچ اُس کے ذہن کے اندر ہی اندر کہیں اوجھل ہو گئی، تو شاید اُس کے پہلو میں بیٹھی ہوئی عورت نے اُس کی پیٹھ پر ہولے سے چٹکی لی ——— یا شاید ——— اُس نے بدستور آنکھیں بند کئے سوچا ——— اُسے دھوکا ہوا ہو۔ بُری سے بُری عورت بھی راستے میں اِس طرح کسی انجانے، شریف مرد کو چھیڑنے کی جرأت کیوں کر کرے گی؟ ——— ہاں، مجھے دھوکا ہی ہوا ہے!

لیکن اُسے پھر اپنی پیٹھ پر ملائم سی چٹکی کا احساس ہوا ہے ——— نہیں یہ عورت مجھے واقعی پہچاننا چاہ رہی ہے ——— مَیں ——— مَیں ایک اور ملائم چٹکی، اتنی ملائم کہ اُسے بھلا معلوم ہوا اور پھر وہ انجان سا بنا پڑا رہا ——— لیکن پھر اُس سے رہا نہ گیا تو چور آنکھوں سے پہلو میں اپنی بیوی کا خنداں چہرہ دیکھ کر گویا اندھا ہو جانے کی خواہش سے اُس نے اپنی آنکھیں پوری کی پوری کھول لیں! ———

تیسرا اسٹاپ نہ معلوم کب گزر گیا۔ اُس کی بیوی نے اُترنے سے پہلے اپنے شوہر کی طرف نظر اُٹھائی ہو گی ——— یا عین ممکن ہے کہ ہجوم سے باہر نکلنے کی عجلت میں وہ اُس کے دھیان میں ہی نہ آیا ہو ——— اُس نے پہلی بار نظر بھر کر اپنے ساتھ بیٹھی عورت کو دیکھا ہے اور جی ہی جی میں اُس سے اِس طرح مخاطب ہوا ہے کہ اُسے خود آپ بھی معلوم نہیں، اُس نے کیا کہا ہے۔

"کیا آپ نے مجھ سے کچھ کہا ہے؟" اُس عورت نے پوچھا ہے یا ——— یا شیام کو یونہی لگا ہے کہ اُس نے پوچھا ہے۔

"آئی، ایم، ساری" شیام کے مُنہ سے نکل گیا ہے ——— اور اُس عورت کی آنکھیں کھلکھلا کر ہنستے ہوئے گویا ہوئی ہیں۔ "کس بات پر؟" یا پھر ممکن ہے اُسے پتہ چل گیا ہو کہ شیام نے اُس سے کیا کہنا چاہا ہوگا اور اُس نے معذرت کو قبول کرنے کے لئے جواب دیا ہے "نیور مائنڈ! ——— دیکھئے ———" ذرا رُک کر اُس نے شیام سے کہا ہے ——— "مولچند آئے تو مجھے بتا دیجئے گا۔"

"مولچند تو پچھلا اسٹاپ تھا۔" شیام نے اپنے آپ کو بتایا ہے کہ وہیں تو میری بیوی اُتری تھی۔

وہ کھڑی ہو گئی ہے۔

"آپ بیٹھ جائیے اگلے اسٹاپ پر اُتر جائیے گا۔"

وہ بیٹھ گئی ہے ——

"نہیں۔" شیام نے پھر رائے دی ہے "آپ دروازے کے پاس کھڑی ہو جائیے گا، اُترنے میں سہولت رہے گی۔"

اُس عورت نے پیچھے مڑ کر دیکھا ہے "یہی بات تو مجھے ستا رہی ہے کہ نیچے اترنے کے لئے دروازے تک کیسے پہنچوں گی۔"

اِس ضمن میں شیام نے اُسے اپنی بیوی کا تجربہ بتانا چاہا ہے ——!

"جب مجھے بس سے اترنا ہوتا ہے شیام، تو میں اپنی سیٹ سے بے دھڑک ہو لیتی ہوں اور —— اور جانتے ہو، کیا؟ مردوں کو جوان عورت سے چھونے کی اتنی چور خواہش ہوتی ہے کہ عین موقع پر وہ اُس سے چھو جانے سے بچنے کے لئے اپنے آپ راستے سے ہٹ جاتے ہیں ——"

"اور کسی کو چور خواہش کی بجائے بڑی کھلی خواہش ہو تو"

"نہیں، کھلی خواہشیں کہیں کھلے میدان میں ممکن ہیں، بھری بھری بسوں میں صرف چور خواہشوں کی گنجائش ہوتی ہے۔"

وہ عورت اپنی جگہ خالی کر کے دروازے کی طرف جانے لگی ہے اور قریب ہی سے ایک بوڑھا گویا اسپرنگ بورڈ سے اُچھل کر وہاں آ گرا ہے اور سیٹ مل جانے کی خواہش سے بے اختیار ہنس رہا ہے۔

(آج پھر یقیناً میرا بلڈ پریشر اَپ سٹ ہے۔ اُس دن بھی صبح سے سر میں درد اُٹھنا شروع ہو گیا تھا ——)

بوڑھا بدستور ہنس رہا ہے اور شیام نے سوچا ہے کہ بوڑھا باؤلا ہے۔ اُسے اگلے اسٹاپ پر ہی اترنا ہو گا پر اس طرح جم کر جگہ گھیری ہے جیسے قیامت تک نہیں اُٹھے گا۔

"میرے بھائی۔" بوڑھے نے شیام کے ذہن کو پڑھ کر کہا ہے "اِس طرح آقل پھل ہو تو آدمی کے سارے ٹھکانے لمحاتی ہوتے ہیں —— اِنہیں دیکھو نا ——" اُس نے کھڑے لوگوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ "جہاں جہاں اِنہیں پہنچنا ہے اِسی طرح کھڑے کھڑے پہنچنا ہے۔" اور پھر ذرا جھجک کر "تمہاری طبیعت ٹھیک نہیں ہے؟"

شیام نے ایک دردآمیز مسکراہٹ سے کھڑے لوگوں کی قطار پر نظر دوڑائی ہے اور اُسے معلوم ہوا ہے کہ وہ کھڑے کھڑے ہی بیٹھنے کے عادی ہو گئے ہیں اور —— اور جب اُنہیں واقعی بیٹھنے کا موقع میسر آتا ہے تو بیچارے بیٹھے بیٹھے گویا کھڑے ہوتے ہیں۔

"آگے چلو! —— آگے چلو!" کنڈکٹر نے کھڑی سواریوں سے کہا ہے۔

"آگے کہاں جائیں؟" ایک لڑکی کو غصہ آ گیا ہے۔ "جگہ کہاں ہے ——؟"

"اِسی لئے تو کہہ رہا ہوں، آگے چلو —— آگے جاؤ گی تو جگہ بنے گی بابا۔"

"میں بابا نہیں ہوں۔" لڑکی کو اور غصہ آ گیا ہے۔

"تو ہو جاؤ گی بے بی۔"

شیام کے پہلو میں بیٹھا ہوا بوڑھا ہنسنے لگا ہے —— ایسے بے تحاشہ ہنسے جا رہا ہے، اور شیام کو خوف محسوس ہونے لگا ہے کہ بے چارہ ہنستے ہنستے دم نہ توڑ دے۔

(دم ٹوٹ جائے تو سر کا درد اپنے آپ رفع ہو جاتا ہو گا ——)

پتہ نہیں کہ گاڑی چل رہی ہے یا بوڑھا ہنس رہا ہے —— ہہ ہا ہہ ہہ —— نہیں، گاڑی چل رہی ہے —— ہہ ہہ ——! نہیں بوڑھا ہنس رہا ہے۔

شیام نے آنکھیں بند کر لی ہیں۔ وہ تھک گیا ہے۔ وہ اپنے دفتر جا رہا ہے —— نہیں، تھک کر اپنے دفتر سے لوٹ رہا ہے —— اور اپنی بند آنکھوں کے باوجود اُسے معلوم ہے کہ گاڑی اب گھاٹ سے گزر رہی ہے، اِس کے بعد گورنمنٹ کوارٹرز آئیں گے۔ نہیں، یہ تو مارکیٹ ہے۔ گھاٹ سے اُس کے دفتر کی جانب جائیں تو مارکیٹ ہی آتی ہے۔ گورنمنٹ کوارٹرز تو گھاٹ کے پیچھے ہیں —— اُس کے گھر کی جانب —— نہیں، گاڑی، اُس کے گھر کی جانب ہی جا رہی ہے۔ سارے دن کی دفتر کی جھک جھک کے بعد وہ شل ہو گیا ہے —— مولچند آ گیا ہے۔ بس ٹھہر گئی ہے۔ بوڑھا اُتر گیا ہے۔ اُس کی بیوی دفتر سے لوٹتی ہوئی یہیں سے اُس کے ساتھ ہو لیتی ہے —— غیر متوقع طور پر بہت سی سواریاں، یہاں اُتر گئی ہیں، اور اُس کی بیوی —— وہ ہے! وہ تھکن سے

شاعر، عبتی

مسکراتی ہوئی اُس کی طرف آرہی ہے۔ اُس کے ساتھ آبیٹھی ہے ——۔ بس جلدی ہے —— تیز ہولی ہے۔ وہ دونوں گھر جاتے ہیں —— گھر پہونچ کر وہ دونوں سیدھے رسوئی میں جائیں گے۔ اُس کی بیوی گیس کا چولہا جلاکر اُس پر صبح کی تیار کی ہوئی سبزی گرم کرنے کو رکھ دے گی اور آٹے کی طرف متوجّہ ہو جائے گی —— اور وہ کراکری کو میز پر سیٹ کرنے میں جُٹ جائے گا —— لیڈی مری رام! —— کنڈکٹر نے چلّا کر سواریوں کو اسٹاپ کے نام سے مطلع کیا ہے —— وہ دونوں تیز تیز یہاں اُتر گئے ہیں اور سامنے کی اسٹریٹ سے گذر کر اپنے گھر کے عین سامنے آگئے ہیں —— "آدھر رک کیوں گئیں؟" اُس نے اپنی بیوی سے کہا ہے۔ —— اور اُس کی بیوی نے بالکونی کی طرف اشارہ کیا ہے، جہاں اُس کی بیوی کھڑی تعجب سے اُن دونوں کی طرف دیکھ رہی ہے

"میں تو یہاں ہوں —— یہ کون لے آئے؟"

"اوہ —— ہ!" نامعلوم شیام اپنے سر کے درد سے بلبلایا ہے یا متعجب ہو کر بوکھلا گیا ہے۔ اُس نے سارے راستے میں اِس اجنبی عورت کی طرف ایک بار بھی نہیں دیکھا ہے اور —— اور اِس عورت کے بازاری پن کی بھی انتہا ہے کہ چپکے سے اُس کے ساتھ ساتھ چلی آئی ہے ——

"میں کہتی ہوں، یہ کون ہے؟"

"تم! —— تم! ——" وہ بلبلا کر بول رہا ہے "تم! — اور کون؟ —— کوئی بھی عورت ہو وہ تم ہی ہو —— مجھے اس سے کیا، تم آپ ہی ہو، یا کوئی اور؟ —— !"

بس مڑی جا رہی ہے اور شیام نے اچانک ہڑبڑا کر اپنی آنکھیں کھولی ہیں اور —— اور اُس کی نظر پھٹنے لگی ہے اور اُسے محسوس ہو رہا ہے کہ اُس کا اسٹاپ (دفتر کا یا گھر کا) پیچھے رہ گیا ہے اور اُسے آگے ہی آگے کہیں نہیں جانا ہے —— اور اُسے جہاں جانا ہے وہ وہاں پہنچ کر آگے آگیا ہے —— اور یہاں سے واپسی کی کوئی بس نہیں —— !

"ارے! —— ارے بھائی لوگو!" شیام کے پہلو میں بیٹھا ہوا بُڈھا ایکا ایکی چلّاتے ہوئے اپنی سیٹ سے کھڑا ہو گیا ہے "ذرا دیکھو، یہ سواری بے ہوش ہو گئی ہے —— یا —— یا اپنے ٹھکانے پر جا پہنچی ہے؟"

○○

غیاث احمد گدّی
فتحپور لین۔جھریا (بہار)

ڈوب جانے والا سورج ـــــ دو

لیکن نانی زور سے چلائیں تو اُس کے پاؤں آپ سے آپ رُک گئے
"اُوپر چھت پر۔"

"پر اُوپر چھت پر کیا تیرا باپ بیٹھا ہے۔بستر سے اُٹھتے ہی،
ـٹھے کی راہ لیتا ہے۔"

تب یکایک وہ چونک گیا۔اُس کا باپ تو۔۔۔آسکا باپ تو۔۔۔!

ہر صبح جب وہ چھت کی ریلنگ کا سہارا لیتے، ادھر پورب کی
ـدے سے آہستہ آہستہ اُٹھنے والے آفتاب کو دیکھتا تو جانے کیوں اُس
ـ رگ رگ میں لہو تھمکتا ہوا محسوس ہوتا، اور اُس کی ہڈیوں کے
ـدں بیچ کوئی گرم گرم سی، سوندھی سوندھی سی چیز رینگتی ہوئی دُور
ـ مدھم۔مدھم سے چراغوں کی قطار سی جلاتی چلی جاتی۔اور وہ بے خو
ـ سورج کی جانب تکے جاتا۔جو اُدھر پورب والے گنیش جی کے مند
ـ سنہرے کلسوں کے درمیان سے ایک بہت بڑے سُرخ پھول کی
ـند تھرتھراتا ہوا، دھیرے دھیرے،اِس شبک روی سے، کہ لحسا
ـتا بھی، اور نہیں بھی ہوتا۔اُوپر اُٹھ رہا ہوتا اور جیسے جیسے وہ
ـرخ پھول سا سورج اوپر اُٹھتا جاتا، اُس کی آنکھوں میں میٹھے سُرے
ـے بھری ٹھنڈی ٹھنڈی سلائیاں سی پھرنے لگتیں اور اُس کے
ـرے کے پیچھے کوئی نرم نرم سی قالین جیسی سرسراہٹ پیدا ہوتی
ـاس کے لہو میں سرایت کرتی چلی جاتی۔وہ اپنے آپ میں ایک
ـب طرح کی حرارت اور توانائی محسوس کرنے لگتا اور آنکھوں کے
ـمنے سُرخ آفتاب کے ہالے کے درمیان ہولی کی ابیر میں دُھندلایا ہوا
ـی جانا پہچانا سا، کوئی اجنبی اجنبی سا چہرہ اُسے اشارہ سے اپنے
ـں بلا رہا ہوتا۔

مگر۔۔۔۔ مگر یہ چہرہ اُس کے باپ کا ہرگز ہرگز نہیں ہو
سکتا۔۔۔۔۔۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے اُس کے باپ کی شکل پھر گئی۔اُس کے باپ کی شکل تو بہت خوفناک ہے۔ایسی ڈراونی، کہ جب سے اُس نے ہوش سنبھالا ہے کبھی آنکھ اُٹھا کر اچھی طرح اُس کی طرف دیکھا بھی نہیں ہے اور جو کبھی اچانک ایک آدھ نظر بھولے سے اُس کے چہرے پر پڑ جاتی تھی تو اُس کا دل زور زور سے دھڑکنے لگتا تھا۔

ابھی اچھی طرح صبح بھی ہونے نہ پاتی اور وہ نیند سے جھنجھوڑ کر اُٹھا دیا جاتا۔وہ بھینسوں کو چراتا، دوہتا، گوبر اُٹھاتا، بھینسوں کو چرانے کے لئے کھیتوں سے پرے جنگل کے قریب ترائی کے علاقے میں لے جاتا۔دن بھر اُن کے ساتھ میلوں چلتا رہتا، پھر سانجھ پڑتے گھر لوٹتا بھینسوں کو پھر سانی لگاتا، دوہتا، بالٹی میں دودھ لے کر گھر گھر پہنچاتا اور اس دوران ذرا سی بھی چوک ہو جاتی تو اُس کا باپ کچھ اس طرح غُراتا کہ۔۔۔۔۔۔۔!

اور پھر یہ بات تو نانی بھی اچھی طرح جانتی ہے کہ وہ اپنے باپ سے کتنا ڈرتا ہے اور مُسلسل خوف سے بھاگ کر تین مہینے سے نانی کے یہاں رہ رہا ہے۔ایسے میں اگر چھت پر اُس کا باپ بیٹھا ہوتا تو کیا وہ اُوپر جانے کی ہمت کرتا ـــ؟

وہ بہت ساری سیڑھیوں کو پھلانگتا ہوا تیزی سے نیچے آنگن میں آیا اور دوڑتا ہوا صحن میں بیٹھی ہوئی نانی کی گردن میں جھول گیا۔۔۔۔
ابا تو نہیں نانی۔۔۔۔۔۔ پر کوئی نہ کوئی ضرور کوٹھے پر رہتا ہے،
جس کا بھلا بھلا سا چہرہ ایسا پیارا لگتا ہے نانی، کہ جی چاہتا ہے۔۔۔۔
"کیا جی چاہتا ہے ـــ؟" نانی پیار سے پوچھتی۔
یہی کہ اُسے بس دیکھتا رہوں بیٹھا، بیٹھا

تبھی چھناک سے ٹوٹی ہوئی پلیٹ کی کرچیاں باہر آنگن میں کھرے کے ٹب کے پاس گریں اور باورچی خانے کے دروازے کو ڈھکیل کر زبیدہ صحن میں آپہونچی۔

"کسے بیٹھا بیٹھا دیکھتا رہنا چاہتا ہے رفّو!"

"تجھے نہیں، زبیدہ خاتون عرف زبی۔"

"مجھے کیوں دیکھے گا اُلّو۔ رفعت حسین گدی عرف رفّو، میں . میں کیا کوئی تماشہ ہوں۔"

"تماشہ نہیں ہو تو تماشے والی بندریا تو ہو" رفّو نے کہا اور زور زور سے ہنسنے لگا "تائی تم نے بندر بندریا والا تماشہ دیکھا ہے۔؟ وہ جو کندھے پر لاٹھی لئے، دونوں ہاتھ لاٹھی پر رکھے بڑے رعب سے بندریا سے ناچنے کے لئے کہتا ہے۔ جواب میں بندریا گردن ہلا کر انکار کرتی ہے تو وہ بندر چیختا اور چلّاتا ہوا عجیب سی شکل بناتے بندریا کو.. .... . پھر رفو اچانک چپ ہو گیا۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے غصیلے چہرے والا بندر پھر گیا جو دانت پیستا ہوا بڑی خونخوار نظروں سے گھورتا ہوا بندریا کو مارنے کے لئے لپکا تھا۔ جسے تماشہ دکھانے والا مداری روک روک نہ لیتا تو جانے وہ اُس کا کیا حال کر بیٹھتا۔

"ارے اب بس بھی کرو، دلاور بھائی، بچہ ہی تو ہے۔ پھر تمہاری ہی اولاد ہے کوئی غیر نہیں۔ پاؤ بھر دودھ پی لیا تو کیا بگڑ گیا۔؟"

"دودھ پینے کی بات نہیں عنایت چچا" یہ کہئے تو سالے کو اپنا خون پلا دوں پاؤ بھر۔ لیکن اسے چوری سے دُودھ پینے کی کیا ضرورت تھی۔"

"ابا میں نے دودھ .. . . . " وہ بمشکل تمام یہ الفاظ ادا کرتے کرتے ٹھٹک سا گیا۔ تڑاخ سے ایک طمانچہ اس کے گال پر پڑا۔

"تو نے دُودھ نہیں پیا۔؟" اُس کے ابا نے چیخ کر کہا۔

"ہاں"

"حرامزادہ جھوٹ بھی بولتا ہے۔" پھر ایک طمانچہ پڑا کہ اُس کی آنکھوں کے سامنے لال پیلے زعفرانی رنگوں کی پھلجھڑی سی چھوٹ گئی۔ ایک اور بول، سچ سچ بول . . . . . تو نے دودھ پیا کہ نہیں؟"

"نہیں ابا"

اِس کے بعد تو اُس پر جوتوں کی بارش سی ہو گئی۔ لاکھ عنایت دادا بچانے کی کوشش کرتے رہے، لیکن ابا کب ماننے والے تھے۔ پھر جب بہت مار پڑ چکی، اور اُس نے دیکھا کہ اُس کے باپ کا ہاتھ رُکنے والا ہی نہیں ہے تو جانے کہاں سے کوئی اُس کے اندر سے گھگھیا کر کہنے لگا۔

"پیا ہے، پیا ہے ابا۔ میں نے ہی دُودھ پیا ہے۔"

"دیکھا عنایت چچا، لاتوں کے بھوت باتوں سے کہیں بھاگتے ہیں آپ اس چور کے جنے کی حمایت کرنے چلے تھے"۔ . . . . اُس کے باپ نے حقارت سے اُس کی طرف دیکھتے ہوئے زور سے فرش پر تھوک دیا اور اُس دن سے اُس کا کھانا بند ——— "یہی سزا ہے چور کے بچے کی ——"

پھر عنایت دادا، عنایت دادا بھی کچھ نہ بولے۔ صرف افسوس کرتے کوٹھری سے باہر نکل گئے۔" لڑکا ہاتھ سے نکلتا جا رہا ہے۔ . بیچارا رفّو!"

پھر تو یوں ہوا کہ محلّے بھر میں مشہور ہو گیا کہ رفعت ہر روز اپنے سوتیلے بھائی کے حصّے کا دودھ بھی چُرا کر پی لیتا ہے۔ اور رفّو جو اتنا اچھا تھا ایک دم سے چور ہو گیا۔ محلّے کے چھوٹے چھوٹے لڑکے جو کبھی رفّو بھیا رفّو بھیا کہتے نہیں تھکتے تھے اور اُس پر نظر پڑتے ہی بھاگتے ہوئے آکر جھاڑیوں میں اٹکی ہوئی گلّی یا ٹیلی فون کے تار میں پھنسی ہوئی پتنگ اُتارنے کے لئے گھگھیایا کرتے تھے۔ اب اُسے دیکھتے ہی کنارے ہو جاتے وہ آگے بڑھ جاتا تو آپس میں جانے کیسا کانا پھوسی شروع کر دیتے۔

اور ایک دن تو حد ہو گئی جب فہمین دادی کے چاول کے گھڑے میں سے تیرہ روپے آٹھ آنے کے سکّے چوری ہو گئے تو دو چھوٹے چھوٹے بچّے، علیا اور کمال برگد کے نیچے بیٹھے بڑے بوڑھوں کی طرح گردن ہلا ہلا کر کہہ رہے تھے" ہو نہ ہو رفّو بھائی نے چرائے ہوں گے پیسے فہمین دادی کے . . . . . . !

کھلے ہوئے میدان کے ٹیلے پر چرتی ہوئی بھینسوں کی جانب سے اُس نے پلٹ کر دیکھا تو زبیدہ کا چہرہ ایک دم سے خاموش تھا اور اُس کی نظریں رفّو کے چہرے پر تلاشی لیتے ہوئے ابا کی طرح گڑی ہوئی تھیں۔ ایسا لگ رہا تھا کہ جیسے زبیدہ جانے کیا من ہی من سوچ رہی ہے۔ وہ بے اختیار کہہ اُٹھا۔

"لیکن زبیدہ سچ کہتا ہوں، میں نے فہمین دادی کے پیسے نہیں چُرائے تھے اور میں نے چھوٹے بھیّا کا دُودھ بھی نہیں پیا تھا۔ یہ سب کا سب جھوٹ تھا۔

"پگلے، میں کب کہہ رہی ہوں کہ تو نے پیا تھا ——"

"سچّی زبّی۔" اُس کی آنکھیں چمک اُٹھیں، لیکن دل میں تنک

ابھی باقی تھا۔" تو ایسا نہیں سوچ رہی تھی نا۔"

"نہیں بھائی ......" "لیکن رفو تم نے اقرار کیوں کر لیا تھا پھوپھا کے سامنے کہ دودھ تم نے ہی ...."

"وہ اقرار ..... وہ اقرار۔" رفو اضطرابی کیفیت میں اُٹھ کھڑا ہوا اور سامنے پڑے ہوئے ایک ڈھیلے کو زور کی ٹھوکر ماری، جو ندن زاں سے اُڑتا ہوا ٹیلے پر چرتی ہوئی بھوری بھینس کے سینگ سے ٹکرا کر چورا چورا ہو گیا۔

وہ اقرار کوئی میں نے ..... تھوڑے کیا تھا .....!

"تو کون تھا اُلو ...."

"پتا نہیں زبی، پر مجھے ایسا لگتا تھا اُن دنوں کہ میرے بھیتر کوئی اور آدمی چھپا بیٹھا رہتا ہے اور جب میں سچ بولتے بولتے تھکنے لگتا ہوں اور میرے گرد مشکلات بڑھتے بڑھتے مجھے ایکدم سے دبوچ لینا چاہتی ہیں تو وہ آدمی جھٹ سے جھوٹ بول کر مجھے میری پریشانیوں سے نجات دلا دیتا ہے اور تب زبیدہ میں پسینے سے تر بتر ہو جاتا تھا اور زور زور سے ہانپنے لگتا تھا جیسے کسی نے مجھے بہت دُور تک دوڑا کر پسپت کر دیا ہو۔"

"ایسا کیوں لگتا تھا زبی، تجھے پتا ہے .....؟" وہ معصومیت اور اپنائیت سے پوچھتا۔

"مجھے نہیں پتا بھائی" زبیدہ اُس کی طرف تکتا ہوا چاول بڑھاتے ہوئے بولی۔ "لیکن رفو اگر تجھے ایسا لگتا ہے کہ کوئی آدمی تیرے اندر چھپا بیٹھا رہتا ہے اور جب تو سچ بولنے لگتا ہے، تو وہ آگے بڑھ کر تیرے مُنہ پر ہاتھ رکھ دیتا ہے اور تیری طرف سے خود جھوٹ بول پڑتا ہے، تو وہ یقیناً شیطان ہوگا۔"

"شیطان؟"

"ہاں شیطان۔ پر رفعت بھائی یہ کوئی اچھی بات نہیں کہ آدمی پر شیطان حاوی ہو جاتا ہے۔"

اور تب رفعت کو یاد آیا کہ شیطان تو واقعی اُس پر حاوی رہتا ہے۔ اکثر رات کے وقت جب وہ دن بھر کے چھوٹے موٹے کام ختم کر کے رات گئے تھک کر چُور ہو کر بستر پر گر پڑتا، اور گہری نیند میں غرق دنیا و مافیہا سے بے خبر سو رہا ہوتا، تو بیچ رات کو اُسے محسوس ہوتا کہ کوئی اُس کی چھاتی پر سوار ہو کر زور زور سے ہنک رہا ہے۔ جس کے باعث اُس کے سانس کی آمد و رفت بھی رُکتی جا رہی ہے، تو وہ زور زور سے چلّانے کی کوشش کرتا، لیکن آواز تو گلے کے اندر بھاری پتھر کی طرح بیٹھی رہتی۔ پھر بہت کا دشوں اور ہاتھ پاؤں مارنے کے بعد اُس کی آنکھ کھلتی تو وہ پسینے میں شرابور ہوتا، اُس کا دل سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑے کی طرح بُری طرح ہانپ رہا ہوتا، اور خوف اُس کے رگ و پے میں گہری سیاہی کی طرح اُترنے لگتا۔ اُس وقت اُسکا جی چاہتا کہ، وہ پھپھک کر رو دے اور اتنا روئے کہ بس ..... بس روتا چلا جائے۔

"جمرا ہو گا رفو، رات کو جمرا چھاتی پر سوار ہو جاتا ہے۔" منجھلی ممانی نے چاول پھٹکتے ہوئے بتایا۔ "سونے سے پہلے تو کلمہ کیوں نہیں پڑھ لیتا۔"

"جمرا! وہ کیا ہوتا ہے ممانی؟"

"ارے شیطان ہوتا ہے اور کیا۔"

"یہ شیطان کیسا ہوتا ہے؟" اُس نے کچھ غور کرتے ہوئے گہرے اُتر کر پوچھا۔

"لے لو تو، تو یوں پوچھ رہا ہے گویا میں نے دیکھا ہے، ہوتا ہو گا، بھیانک چہرے والا ---!

اُسے محسوس ہوا کہ اگر شیطان واقعی کوئی ہے اور اُس کا کوئی چہرہ ہے تو وہ بالکل ڈاکٹر صاحب کے کتے جیسا ہو گا ..... جو اُس کے دیکھتے ہی زور زور سے بھونکنے لگتا، اور خونخوار مُنہ بناتے لگاتار بھونکتا چلا جاتا، یہاں تک کہ رفو کے پیروں میں کپکپی سما جاتی۔ .

..... "لیکن زبی مجھے پر تو لگتا ہے، برابر شیطان حاوی رہتا ہے۔" اس نے کان میں ماچس کی تیلی ڈال کر اُسے گھماتے ہوئے کہا ------

وہاں لکھنؤ میں بھی تو ہر وقت مجھ پر سوار رہتا تھا اور یہاں کٹھولی میں .... "ہاں یہاں کٹھولی میں بھی، لیکن یہاں کبھی کبھی۔"

پھر اچانک وہ پلٹ کر زبیدہ کی طرف دیکھنے لگا۔ "لیکن تم نے کبھی ہمارے لکھنؤ والے ڈاکٹر صاحب کے کتے کا چہرہ تو نہیں دیکھا ہو گا؟"

"نہیں، کبھی نہیں۔ پر یہ تو کتے کے بارے میں کیوں پوچھ رہا ہے؟"

"مجھے ایسا لگتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب کے کتے کا خوفناک چہرہ، میں بہت بچپن سے دیکھتا چلا آ رہا ہوں، جب ابھی میں نے اچھی طرح چلنا بھی شروع نہیں کیا تھا، حالانکہ اُس وقت تک میں نے کبھی ڈاکٹر صاحب کے کتے کو تو کیا اُس کا گھر بھی نہیں دیکھا تھا۔" وہ گہرے اور گہرے

میں ڈوبتا ہوا کھلونا۔

"ارے اتنے چھوٹے میں، پھر ڈاکٹر صاحب کے کتے کو دیکھے بغیر تو اس کے چہرے کو کیسے پہچانتا تھا؟ زبیدہ ہنستے ہوئے ٹھوکا دیکر پوچھتی۔

"بس مجھے ایسا ہی لگتا تھا.......اس کتے کی بھونکار میری، ہڈی، ہڈی میں سمائی رہتی تھی۔ وہاں........

لگتا ہوگا بھائی۔ تو ہے بھی تو پرلے درجے کا الو کی دم فاختہ...

اور یہ کہہ کر وہ دیوار پھلانگ کر دوسری طرف اپنے آنگن میں اتر جاتی اور تو دیوار میں بنے ہوئے سوراخ میں زبیدہ کو پہلے پاؤں کے انگوٹھے کو گھساتے ہوئے، پھر ایک کر دیوار کی کارنس کو پکڑتے ہوئے دیکھتا پھر جب دیوار پر ایک پاؤں رکھ کر وہ پلٹ کر اس کی طرف مسکرا کر دیکھتی ــــ گویا اس سے کہہ رہی ہو کہ بھائی میں تو چلی گھر ــــ، خدا حافظ ــــ پھر دوسری طرف کود پڑتی۔

وہ اچانک محسوس کرتا جیسے پورب والے گنیش جی کے مندر کے سنہرے کلسوں کے درمیان سے وہ زرد، زرد، سرخی مائل سورج جو دھیرے دھیرے اوپر اٹھ رہا تھا، اچانک ٹوٹ کر کہیں نیچے پہاڑوں کے درمیان گر پڑا ہو۔ اور دھوپ کا وہ بکھراؤ جو اس کے آس پاس چاروں طرف سونا سا بکھیرے ہوئے تھا، ماند پڑ گیا ہو، اور سارا ماحول، پل کی پل میں دھندلا گیا ہو۔

تبھی اسے یاد آیا کہ ایک دن جب وہ زبیدہ کو مسلسل گھورے چلا جا رہا تھا، تو ٹوکنے پر اس نے بے اختیار ہو کر کہہ دیا تھا: "زبی مجھے تیرا چہرہ اتنا بھلا بھلا کیوں لگتا ہے، ذرا بتا تو مجھے....... وہ مسکرانے لگا تھا

"وہ اس لئے رفعت کہ میرا چہرہ ہے ہی بھلا بھلا" زبیدہ نے ہنستے ہوئے اپنے چہرے پر دونوں ہاتھ پھیر کر خوش دلی سے کہا۔

"میں کوئی تیری طرح ہونق تھوڑی ہوں۔"

"میں ہونق ہوں چڑیل......" اس نے لپک کر زبیدہ کی چوٹی پکڑ لی۔

"میں، میں ہونق ہوں۔ خورشید آپا کی طرح بولتی ہے"...."

"ہاں، ارے اللہ میری چوٹی تو چھوڑ رفو ے........تو تو ہونق کی دم ہے۔ ایک دم سے ہونق۔" زبیدہ نے اپنے بالوں پر سے ہاتھ چھڑانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔

"ارے کیا کر رہا ہے رفعت...... چھوڑ دے۔" دوسری کوٹھڑی سے زبیدہ کی امی باہر نکل آئی اور اس کے بال چھڑانے لگی۔ "کیوں چوٹی کھینچے جا رہا ہے زبیدہ آپا کی.....؟"

"بڑی آئی آپا کہیں کی، تین ہی دن کی تو بڑی ہے مجھ سے بن گئی میری آپا....." اس نے آہستہ آہستہ زبیدہ کی چوٹی چھوڑ دی۔

"اچھا آپا نہ سہی، لیکن تو اس کے بال کیوں کھینچ رہا تھا۔ بول۔"

"اور یہ ہونق کیوں بول رہی تھی۔ ممانی بولئے تو.....؟ وہ ممانی کے قریب ہو گیا۔ "خود تو چڑیل جیسی لگتی ہے۔"

"بڑی چڑیل جیسی۔" بال کھینچنے سے زبیدہ کی آنکھوں میں پانی آ گیا تھا، جسے گھونٹتے ہوئے بولی۔ "ابھی ابھی اتی کہہ رہا تھا کہ تیرا چہرہ تو بڑا بھلا لگتا ہے زبی......"

"وہ جھوٹ کہہ رہا......" اس نے قطع کلام کیا۔

"پر یہ جھوٹ تھوڑی ہے رفو" ماں نے زبیدہ کی آنکھوں سے پانی پونچھتے ہوئے اسے چوم لیا۔ "میری بٹیا کا چہرہ تو واقعی پریوں جیسا ہے" ممانی نے اس کو چومتے ہوئے بتلایا کہ "تجھے یاد ہے رفو، اپنی امی کا چہرہ........ زبیدہ بالکل اپنی پھوپھی کی تصویر ہے۔"

"ٹھینگا پھوپھی کی تصویر..... میری امی کا چہرہ تو ایسا گورا، گورا بڑا سا تھا...... جیسے........ جیسے....."

لیکن اس نے تو اپنی امی کو دیکھا ہی نہیں تھا شاید، وہ تو، بہت چھوٹا تھا۔ لوگ کہتے ہیں ڈھائی تین برس کا تھا جب اس کی امی سات دنوں کے تیز بخار میں تڑپتی تڑپتی مر گئی۔

کیسی تھی اس کی امی؟ اسے لگتا ذرا ذرا اسے یاد ہے۔ وہ ذہن پر زور دیتا تو دور کوئی دھندلکے میں ڈوبتا ابھرتا ہیولا دکھائی دیتا.... پھر پل کی پل میں آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا۔ پھر کوئی دھندلا ہیولا، ابھرتا، ڈوبتا.........!

وہ محسوس کرتا گویا وہ بہت سی چھوٹی بڑی جھاڑیوں اور گھنے گھنے تناور درختوں کے لامتناہی جنگل میں، یوں بھٹک گیا ہے کہ کوئی راستہ ہی سجھائی نہیں دیتا۔ وہ بھاگتا بھاگتا چاروں دشاؤں میں بھٹکتا پھرتا اور تھک کر چور چور ہو جاتا، تب وہیں کہیں کسی چٹان پر بیٹھ کر آنکھیں بند کر لیتا جہاں دھندلکے ایک دوسرے کے آگے پیچھے بھاگتی لپکتی لکیریں خلط ملط سی ہوتیں اور کوئی چیز صاف نہیں دکھائی دیتی۔ چھوٹے بڑے حلقے ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتے ــــ چھپا کرتے بہت دور

نکل جاتے اور وہ کانپتے، تھرتھراتے حلقوں کے اندر روشنیوں میں، جھلملاتا چہرہ جیسا۔ جو چہرہ ہوتا بھی، نہیں بھی ہوتا۔

"جب کبھی میں زبیدہ کو دیکھتی ہوں تو . . . . مجھے میری صغرا یاد آجاتی ہے۔" نانی نے ایک دن زبیدہ کو گلے لگاتے ہوئے رو کر کہا تھا — اللہ نے مجھے میری بچی واپس لوٹا دی ہے۔

یہ تین مہینے پہلے کی بات ہے، جب ابھی ابھی وہ اپنے گھر سے بھاگ کر ننہال آیا تھا۔ اور صبح سویرے سے نانی کی چارپائی پر بیٹھا چینی کی چائے پینے میں مگن تھا تبھی نانی اپنی بیٹی صغرا یعنی اُس کی ماں کو یاد کر رہی تھی۔ اُس نے پلٹ کر زبیدہ کی طرف پہلی بار دیکھا تھا، بڑا سا سُرخ سُرخ طباق جیسا چہرہ جس سے کرتیں جیسی، پھوٹتی سی لگ رہی تھیں۔ جیسے شبِ برات کی پھلجھڑی اپنی آخری منزل کو پہنچنے والی ہو۔ وہ دیکھتے دیکھتے ایسا کھو گیا تھا کہ اُس کے ہاتھ سے چلتے سے بھرا پیالہ اک ذرا کج ہو گیا جس کے سبب نانی کے بستر پہ چائے گر رہی تھی۔ تب زبیدہ کی بڑی بہن خورشید آپا نے نظر اُٹھا کر اس کی طرف دیکھا تھا: . . . . . ارے ہونق چائے تو سنبھال . . . . . . دادی کے بستر پہ گر رہی ہے۔"

وہ ہڑبڑا کر سنبھل گیا، پھر منجھلے ماموں نے قریب آکر اس کے سر پہ ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔" اور امی اپنے رتو کی طرف دیکھا ہے آپ نے اچھی طرح، غور کیجئے تو کیا بھائی جان جیسا نہیں لگتا ہے — رفعت . . . . . . ؟

سبھوں نے مڑ کر اُس کی طرف دیکھنا شروع کر دیا۔ نانی نے کہا "نہیں میرے امجد جیسا . . . . . . ہاں جب چلتا ہے تو ذرا ذرا لگتا ہے"

"امی اس کی آنکھیں دیکھو نا۔" تبھی ماموں نے اُسے گھورتے ہوئے کہا۔ "ویسی ہی بھوری بھوری ہیں اور پلکیں جھپکتا بھی ہے اُنہیں کی طرح . . . . جلدی، جلدی . . . . . . اور یہ ہاتھ امی۔" انھوں نے رتو کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر کہا: انگلیاں تو دیکھو انہیں کی طرح موٹی موٹی نہیں ہیں کیا — ؟"

لو اور سُنو، یہ سب کٹھولی ہی میں ہوتا ہے،" منجھلی ممانی اپنی کوٹھری سے ہنستے ہوئے نکلیں اور گود کا بچہ نانی کو تھماتے ہوئے منجھلے ماموں کی طرف دیکھ کر ہنس دیں۔

"بھتیجی کی شکل پھوپھی سے ملتی ہوئی تو سُنا بھی ہے اور دیکھا بھی ہے، پر بھانجے کی صورت ماموں پر جائے یہ کٹھولی میں ہی سُن رہی ہوں۔" یہ کہہ کر وہ زور زور سے ہنسنے لگیں۔

منجھلے ماموں نے تڑپ کر اُن کی طرف دیکھا: "ارے چپ رہ، ہم کوئی مبارک پور والے ہیں، جو جھوٹا کئے بغیر کسی کو پانی تک نہیں دیتے۔" اس پر سب کھلکھلا کر ہنس پڑے۔

اُس دن ریلوے لائنوں سے پرے جب وہ ماموں کی بھینس، چرا رہا تھا، زبیدہ کانسے کا گلاس میں چائے لئے آئی اور اس کے قریب آری پہ بیٹھ گئی۔

کیوں رفعت بھائی چائے نہیں پیو گے۔؟

پیوں گا، چینی کی ہے نا . . . . . ؟

ہاں!

ممانی نے بھیجی ہے نا . . . . . ؟

"نہیں میں خود بنا کر لائی ہوں خورشید آپا سے چھپا کر۔"

"کیوں" — ؟

وہ بہت غصیلی ہیں نا، اُنہیں پتا چل جاتا کہ میں نے تیرے لئے چینی کی چائے بنائی ہے، تھپڑ رسید کریں گی۔"

"اوہ . . . . " رفعت نے پھر زبیدہ کے چہرے کی طرف دیکھا، تم غصیلی نہیں ہو نا زبی . . . . . . ؟"

"زبی . . . . زبیدہ چونکی، تم نے رفعت بھائی مجھے زبی کہا — ؟"

"ہاں زبی . . . . . کیوں تجھے بُرا لگا میرا کہنا۔

"نہیں، اچھا لگا . . . . . میں بہت چھوٹی تھی، امی کہتی ہیں، ابا مجھے زبی کہہ کر پکارتے تھے، میں کھٹولے پہ پڑی رہتی اور وہ اپنی موٹی موٹی انگلیاں میرے گال پہ پھیرتے جاتے اور میری زبی، میری زبی کہتے رہتے۔ اماں بتا رہی تھیں ایک دن۔

اوہ . . . . . تیرے ابا کب انتقال کئے؟ کیا ہوا تھا اُنہیں۔

جب میں بہت چھوٹی تھی نا، لوگ کہتے ہیں ایک سال کی ہوں گی۔ وہ بیمار و بیمار تھوڑی پڑے تھے، ایسے ہی بھینس چرا رہے تھے، وہاں پر شاید اِن ریلوے لائنوں کے پاس ہمارے یہاں ایک چینی بھینس تھی۔ بہت دودھ دیتی تھی، دس سیر ایک بیلا میں۔ کیسے نہ کیسے وہ پٹریوں کے بیچ چلی گئی اور لائنوں کے پاس والی گھاس چرنے لگی۔ پھر کیسے نہ کیسے

اُس کا ایک پاؤں دو لاشوں کے بیچ پھنس گیا، چلّانے لگی، تو ابّا دوڑے۔
زبیدہ ایک پل کچھ سوچنے لگی، اُس کی آنکھیں چمکنے لگیں اور وہ پلٹ
کر لاشوں کو دیکھنے میں محو ہو گئی۔ پھر آپ ہی چونکی: بھینس کا پاؤں،
چھڑاتے چھڑاتے تھک گئے۔ اتنے میں گاڑی آ گئی، ایک دم پاس آ
گئی تو وہ بیچی بھینس کو چھوڑ کر بھاگے، لیکن دھوتی لاشوں کی کیل
میں پھنس گئی . . . . . اور . . . ."

زبیدہ کی آواز اس کے گلے کے اندر پھنس گئی اور اس کا چہرہ
سیاہ پڑنے لگا۔

تبھی رفعت کی نظر سامنے والی پہاڑیوں کی جانب اُٹھ گئی، جہاں
سُورج ڈوب چکا تھا۔ آسمان پر شام کی سیاہیوں میں ہلکی سُرخی پھیل
رہی تھی، اور اُس کے چاروں طرف تیزی سے اندھیرا بڑھ رہا تھا۔
اور اس کے چاروں طرف تیزی سے اندھیرا بڑھ رہا تھا جس میں،
دُھندلاتی ہوئی بھینسیں گھر جانے والی پگڈنڈی پر رواں تھیں۔

"یہ تُو ہر روز صبح سویرے اُٹھتے ہی کوٹھے پر کیوں دوڑتا چڑھ
جاتا ہے لڑکے،" — جب وہ ابھی چھت پر سے دوڑتا ہوا نیچے اتر
ہی رہا تھا کہ نانی نے اُسے ٹوکا۔

"کیسے دیکھنے جاتا ہے وہاں — اندھیرے میں ہر روز؟
"سُورج کو نانی،" اُس کی زبان سے آپ ہی نکل گیا: "مجھے بہت
اچھا لگتا ہے، جی چاہتا ہے دیکھتا ہی رہوں اور کبھی کبھی تو نانی میرے
من میں آتا ہے کہ ہاتھ بڑھا کر اُس کے . . . . . ."

"سُورج کو . . . ؟ ارے بچّے تو ہندو ہے کیا، وہی لوگ صبح
صبح درشن کرتے ہیں سورج دیوتا کے، تجھے کیا مطلب ہے اس سے۔
"مجھے اچھا لگتا ہے . . . . . پر نانی مجھے ایک بات بتاؤ گی بھلا
وہ نانی کی چارپائی پر بیٹھ گیا۔

"ہاں بتاؤں گی . . . . لے لحاف تو ڈال پاؤں پر کیسا
کن کن ہو رہا ہے۔" نانی نے اپنے لحاف سے اُسے ڈھک دیا،
ہاں اب پوچھ —!

"نانی تو نے میری اماں کو تو دیکھا تھا نا؟"

"اے لونڈے کے بھیجا ہی نہیں ہے۔ اے آ تو وہ میری بیٹی
تھی۔ نو مہینے کوکھ میں رکھا تھا، پیدا کیا، پالا پوسا، جوان کیا، شادی
کی . . . . . دیکھا ہو، نہیں تھا۔

"پر میں نے نہیں دیکھا نانی!"

"تو، ہاں تجھے کہاں یاد ہو گا، تین سال کا بھی تو نہیں تھا تُو —!

"نانی — بتاؤ نا کیسی تھیں وہ۔ اُس نے گھگھیانے کے انداز
میں کہا —!

"اب تجھے کیا بتاؤں لونڈے، سوچتی ہوں تو چھاتی پھٹنے لگتی ہے
بھری جوانی میں اُٹھ گئی میری صغرا . . . . اُس کی آواز لڑکھڑانے
لگی، تو جلدی سے رفعت نے کہہ دیا۔

پر نانی مجھے یاد ہے اُن کا چہرہ، بڑا سا، طباق جیسا، لال لال،
ذرا ذرا زردی لئے ہوئے۔

ارے چل ہٹ تجھے کیا یاد ہو گا۔ تین سال کے بچّے کو کیا یاد دھرا۔
جا مُنہ ہاتھ دھو کر جا کے پی لے، ماموں کے ساتھ بھینس چرانے نہیں
جائے گا، جنگل کو۔

جنگل . . . . . مگر وہ جنگل تو جانا ہی نہیں چاہتا۔ اُس کی تو ہمّت
ہی نہیں ہوتی ہے۔ جانے اُسے اُس بھیانک جنگل میں کوئی چیتا ہی مل جائے،
جیسا کہ وکیل صاحب کے لڑکے رحمن بھیّا نے بتایا تھا اور یہ بھی تو کہا
تھا کہ وہاں بڑے بڑے زہریلے سانپ بھی ہوتے ہیں، ڈس لیں
تو آدمی مانگ کر پانی بھی نہیں پی پاتا اور وہیں تڑپ تڑپ کر مر جاتا
ہے۔ مُنہ سے بہت سارا جھاگ نکل آتا ہے۔ اور ناک سے خون بھی
بہہ آتا ہے، پھر اس کی لاش کو سیار اور گیدڑ سارے جنگل میں گھسیٹتے
پھرتے ہیں۔

اور دلدل بھی تو ہوتی ہے، اُسے یاد ہے، وہ ایک دن اپنے
باپ کے ساتھ بھینس چرانے جنگل میں گیا تھا اور وہاں روہتکی بھینس
کی کٹڑیا دلدل میں گھُس پڑی تھی۔ پھر آپ ہی آپ دھنسنے لگی تھی اور
جیسے جیسے نکلنے کے لئے ہاتھ پاؤں مارتی اندر اترتی جاتی . . . . .
ابّا لاکھ کوشش کر کے تھک گئے، کہیں سے بھاگ کر رسّی بھی لائے
اور کٹڑیا کے گلے میں پھنسا کر کھینچتے بھی رہے، لیکن وہ دلدل میں ڈوب
ہی گئی آخر۔ — . . . . .

اور روہتکی بھینس جو کٹڑیا کی ماں تھی، دلدل کے کنارے کھڑی
لاکھ چلّاتی اور گڑگڑاتی رہی مگر سب بے سُود۔ اُس دن سے اس
نے جنگل جانا چھوڑ دیا۔ جب کبھی ابّا ضد کرتے تو وہ پیٹ میں درد

کا بہانہ بنا کر کھٹیا میں پسر جاتا، دن بھر کھانا بھی نہیں کھاتا کہ نوراً اس کے جھوٹ کو سمجھ نہ لیں۔

اب نانی کہہ رہی ہیں، کہ منجھلے ماموں کے ساتھ بھینسیں چرانے جنگل چلا جاؤں نہیں وہ نہیں جائے گا۔ ماموں چاہیں تو کھلے میدان میں بھینسیں چرا لیں، جتنی دیر اُن کا جی چاہے، لیکن وہ جنگل تو نہیں جا سکتا۔ وہ پھر ماموں سے صاف صاف کہہ دے گا کہ جنگل سے اُسے ڈر لگتا ہے۔ بلا سے ماموں ہنسیں اور بلا سے زبیدہ ٹھٹھری اڑائے۔ جو بات سچ ہے اُسے بولنے میں کیا عار۔ وہ منجھلے ماموں سے صاف صاف کہہ دیگا۔

"کیوں رفو چلے گا میرے ساتھ بھینس چرانے۔۔۔۔۔؟" منجھلے ماموں نے ناشتہ کی تیاریاں کرتے ہوئے پوچھا

"نہیں۔۔۔ — ۔۔۔ نہیں ماموں —"

"پر کیوں رے، ڈر لگتا ہے کیا —؟"

اُس کے جی میں آیا کہ وہ کہہ دے ہاں۔ — لیکن چُپ رہا۔

"کیوں بولتا کیوں نہیں رے، گدی کا بیٹا ہو کر ڈرتا ہے۔"

"نہیں ماموں، میرے پیٹ میں درد ہو رہا ہے۔" آپ ہی آپ اُس کی زبان سے نکل گیا۔

پیٹ میں درد ہے تو اتنا سارا ٹھونس کیوں لیا۔ جا بھاگ۔۔۔ دوپہر کا کھانا مت کھانا — اور زبیدہ کے ساتھ جا کر حکیم صاحب کے یہاں سے پھنکی بھی لے آنا۔

تھوڑی دیر بعد زبیدہ نے اُسے حکیم صاحب کے یہاں چلنے کو کہا تو اُس نے ہوشیاری سے کہا

"مگر میں زبیدہ خاتون تمہارے ساتھ کیوں جاؤں حکیم کے پاس، وہ وہیں ٹیلے پر پھسکڑا مار کر بیٹھ گیا۔ کوئی میرے پیٹ میں سچ مچ کا درد تھوڑی ہو رہا ہے۔"

"سچ مچ کا نہیں تو کیا جھوٹ موٹ کا ہو رہا ہے؟" زبیدہ نے تعجب سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔ "وہ کیا ہوتا ہے بھائی؟"

"وہ ہوتا ہی نہیں ہے۔ میں نے جھوٹ کہہ دیا ماموں سے۔"

"جھوٹ۔۔۔۔۔" تڑسے زبیدہ کو ڈھیلا سا لگا۔ "کیوں؟ جھوٹ کیوں کہہ دیا۔" "پتا نہیں۔۔۔۔ بس کہہ دیا یونہی"

زبیدہ چُپ ہو گئی۔ آج پانچواں دن تھا، رفو کو اُس کے یہاں آئے ہوئے۔ وہ حیرت سے تکتی رفعت کا منہ تکتی رہ گئی تھی۔ جب کافی دیر ہو گئی تو اُس نے رفعت کے قریب پہنچ کر بڑی اپنائیت سے پوچھا، "کیوں، رفو بھیا، تم جھوٹ کیوں بولتے ہو —!"

"اور تم زبیدہ کیا جھوٹ نہیں بولتیں۔۔۔؟"

"نہیں، کبھی نہیں، کوئی جان سے بھی مار ڈالے جب بھی نہیں۔"

"جھوٹ بولنے سے کیا ہوتا ہے زبی؟"

"پتا نہیں۔" زبیدہ نے سوچتے ہوئے کہا، "برا اچھا نہیں لگتا جھوٹ بولنا۔۔۔۔۔"

"اور جو اچھا لگتا ہے وہ سچ ہوتا ہے نا؟" رفعت نے اُس کے چہرے کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔

مجھے بھی اچھا نہیں لگتا جھوٹ بولنا۔۔۔۔ میں بھی زبی، کبھی جھوٹ نہیں بولوں گا تیری طرح، چاہے کوئی مجھے جان ہی سے کیوں نہ مار ڈالے۔

اُدھر پورب کی اور سے دھند میں نہاتے ہوئے گنیش جی کے مندر کے درمیان سے وہ نرم نرم بھرے بھرے چہرے جیسا آفتاب دھیرے دھیرے آہستہ روی سے اُبھر رہا تھا، اور آس پاس جو ملگجا پن چھایا ہوا تھا وہ پگھل پگھل کر۔۔۔ آنکھوں سے اوجھل ہوتا جا رہا تھا۔ جتنی سُست خرامی سے وہ اُوپر اُٹھتا جاتا، اتنی ہی آہستگی سے اُس کی رگ رگ میں گرماہٹ رینگتی اور سرایت کرتی جا رہی تھی۔ اور جاڑے کی اس سرد صبح میں اُس کے ٹھٹھرے ہوئے جسم میں زندگی کا گرم پہلو پھیلتا جا رہا تھا، آنکھوں میں تازگی اور دل میں ولولے سے نمو پائے جا رہے تھے۔

پھر دفعتاً وہ سورج کا سارا کا سارا گلنار چہرہ اُس کی آنکھوں کے سامنے آ گیا اور آہستہ سے بے حد آہستہ جیسے صبح دم کلیاں چٹختی ہیں اس سے کچھ کہنے لگا۔ تب اُس نے بے اختیار ہو کر جھجکتے سے اپنا ہاتھ آگے بڑھا دیا اور رفعت کی موٹی موٹی اُنگلیاں آفتاب کے نرم نرم رخساروں پر — پھر بند آنکھوں کے بھونروں پر، اس کی ناک اور تھرتھراتے ہوئے پتلے پتلے ہونٹوں پر پھرنے لگیں۔

اور تب رفعت کی آنکھیں آپ سے آپ بند ہونے لگیں، اس کے پاؤں میں لرزش ہونے لگی اور سارے بدن پر ایک عجیب قسم کی کیفیت طاری ہونے لگی، جیسے اُس کا وجود دھیرے دھیرے

نرم دلدل کے نیچے سبک روی سے اُترتا چلا جا رہا ہو۔
تبھی خورشید آپا کی چیخ اُس کے وجود کو چھیدتی ہوئی نکل گئی، وہ ہڑبڑا کر بھاگا اور بڑی پھرتی سے اپنی کھٹیا پر لیٹ کر آنکھیں بند کر لیں۔

"امّی یہ جھوٹ بول رہا ہے" پھر خورشید آپا نے پلٹ کر منجھلے ماموں کی طرف رُخ کیا: "سچی چچا، میں اِس پاجی کو تین روز سے دیکھ رہی ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ !

"کیوں رنّو خورشید کیا کہہ رہی ہے۔
رفعت چپ رہا اُس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ وہ کیا کہے کوئی ایسی خراب بات تو نہیں تھی یہ، پھر لوگ کیوں اتنا ناراض ہو رہے ہیں، وہ ٹکر ٹکر لوگوں کا مُنہ دیکھ رہا تھا۔
"ابے ذلیل، بولتا کیوں نہیں" منجھلے ماموں نے اُس کا شانہ پکڑ کر جھنجوڑا، ابے سانپ سُونگھ گیا کیا تجھے۔"

"ارے چھوڑ منصور کیوں بچے کی جان کو پڑا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ "
دادی تم ایسے بچّہ کہتی ہو، خورشید آپا نے غرّا کر کہا — یہ بڑا گھنّا ہے، جبھی تو پھوپھا اِس کو جوتوں سے پیٹتے تھے۔
پھر تڑاخ سے ایک تھپڑ اُس کے گال پر پڑا۔ "بول حرامزادے کیوں آدھی رات کو زبیدہ کی چارپائی کے پاس جاتا ہے.. بول؟
اُس نے پلٹ کر زبیدہ کی طرف دیکھا جو اُسے حیرت سے دیکھے جا رہی تھی، اور اُس کا چہرہ سیاہ پڑتا جا رہا تھا۔
"بول کیوں جاتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ؟ جواب دے ورنہ جان سے مار دوں گا — !"
وہ یہ بولے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ پر جواب تو اُس کے گلے میں خشک روٹی کے بڑے ٹکڑے کی طرح پھنسا ہوا تھا۔
لیک کرنانی نے اُسے بچانا چاہا "ارے تیرا بھیجا خراب ہو گیا ہے منصور، اتنا سا معصوم لڑکا، یونہی چلا گیا ہو گا۔"
"نہیں چچا، تیرے پاس پانی پینے آتا ہو گا، میری چارپائی کے نیچے پانی کا گلاس رہتا ہے نا — !
ہاں، ہاں — جیسے زبیدہ نے اُس کی مشکل آسان کر دی ہو۔ "پانی پینے جاتا ہوں، پانی پینے —" اُس نے گھگیاتے ہوئے کہا.. مجھے رات کو پیاس لگتی ہے نا ۔ ۔ ۔ !

یکایک سبھوں کی سمجھ میں آگیا۔ حتّٰی کہ خورشید آپا بھی چپ ہو گئیں۔ اور سردی کے اس موسم میں بھی پسینے سے تر تھکے ہوئے گھوڑے کی طرح رنّو زور، زور سے ہانپنے لگا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
جاڑے میں بھی اُسے اِتنی پیاس لگتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔

کئی دن ہو گئے، دن بھر چہکتے رہنے والا رفعت، خاموش، خاموش اپنے آپ میں گم سب لوگوں کے چہرے تکا کرتا، اُس کی ساری چہلیں ساری بشاشت، افسردگی میں تبدیل ہو گئی تھی، اُسے یوں محسوس ہوتا جیسے اس بھری پُری دُنیا سے اچانک کوئی چیز گھٹ گئی ہو جس کے باعث سب کچھ خالی خالی لگتا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مار تو اُسے وہاں لکھنؤ میں بھی کم نہیں پڑتی تھی اور ذلّت بھی کم نہیں ہوتی تھی۔
"لیکن یہاں یہ کیا ہو گیا ہے اُسے ؟" اُس نے تالاب میں نہاتی ہوئی بھینسوں کو دیکھا جو کاہلی سے دُم ہلا رہی تھیں، سب کچھ تو ویسا ہی ہے۔ جوں کا توں۔ مگر سب کچھ ویسا تو نہیں ہے، شاید نہیں ہے۔ یا شاید ہے، اُس نے آنکھیں بند کر لیں۔
جبھی اُس کی پُشت، پھر سر پر سے ہوتا کوئی سایہ تالاب کی، منڈیر پر ٹھہر گیا، اُس نے پلٹ کر دیکھا، زبیدہ تھی۔ اُسی طرح بشاش بشاش جیسے کچھ ہوا ہی نہ ہو۔
"یہ آج کل تجھے کیا ہو گیا ہے رنّو، جو گم صُم رہتا ہے"، زبیدہ اس کے قریب بیٹھ گئی۔
"کچھ نہیں ۔ ۔ ۔ کچھ بھی تو نہیں۔" اُس نے دھیرے سے کہا۔
"میں بتاؤں؟ تجھے ڈانٹ پڑی تھی نا۔ مجھے بھی بہت بُرا لگا تھا رنّو، سب کے سب تجھے ذلیل کر رہے تھے۔
"نہیں، یہ بات نہیں زبیدہ!"
"پھر کیا بات ہو سکتی ہے؟"
"شاید وہ بُری بات تھی۔"
"کیا بُری بات تھی، تو میری چارپائی کے قریب آتا تھا اور میرے چہرے پر اُنگلیاں پھیرتا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مگر، ۔ ۔ ۔ اس نے قطع کلام کرتے ہوئے غور سے زبیدہ کی طرف دیکھا "تم جاگ رہی ہوتی تھیں —؟"
"ہاں۔"

(بقیہ صفحہ ۲۲۱ پر دیکھئے)

[illegible]

اقبال متین
۹/۷/ ۲۶-۳-۲۳ - یاقوت پورہ - حیدرآباد

تار تار

کوئی وجہ بھی تو نہ تھی اِس جھنجھلاہٹ کا کوئی اور چھور تو ہو۔ کوئی بات تیزی سے اُس کے ذہن میں آکر نکل گئی تھی۔ کیا بات تھی وہ۔ بیٹھے بٹھائے اچھا بھلا موڈ غارت ہو کر رہ گیا تھا۔ لیکن بات بھول جانے کے بعد بھی مزاج کی تلخی تھی کہ مٹتی نہ تھی۔ ہنسنا چاہتا تو یوں لگتا جیسے جھوٹ بول رہا ہو۔ ایسی جھوٹی ہنسی ضروری بھی کیا ہے۔ اور پھر جھوٹ موٹ ہنسنے سے وہ جو دھنکی ہوئی روئی میں لگی چنگاری سی کہیں دبی پڑی ہے، جل بجھے گی' بھلا؟ —

اُوں ہوں — اُس نے بہتری اسی میں سمجھی کہ بغیر کچھ اور سوچے گھر سے باہر نکل پڑے۔ وہ باہر نکلنے کی تیاری ہی تو کر رہا تھا کہ یکایک یہ سب کچھ ہوا —

حاجی چاچا' کچھ اُلٹی سیدھی لکیریں نا سی کاغذ پر کھینچ رہے تھے اور بڑے وثوق سے اُس کی بیمار بیوی سے کہہ رہے تھے کہ سُودی قرض ایک سال دو ماہ میں بالکل ادا ہو جائے گا — وہ بے دلی سے اُن کی باتیں سُن رہا تھا۔ اور انھیں ٹال دینے کے لئے کہہ رہا تھا۔

آپ اندر تو آجائیے چائے تیار ہے۔

اِس کے بعد کچھ ہوا تھا اور اُس نے بڑی بے کیفی سی محسوس کی تھی۔ جُوتے کا فیتہ باندھنے کے لئے جب اُس نے پلنگ کی پٹّی پہ پیر ٹکانا چاہا تھا ایک کونے سے بستر اُلٹ دیا تو دری نے جھانکا — اُلجھے ہوئے تار جھنجھنا کر کھُل گئے — دری ہی تو تھی۔ اُس کے سارے ذہنی خلفشار کا سبب بس دری ہی تو تھی۔

اُس نے اپنی آنکھوں سے پھر وہ سارا منظر دیکھا — وہ منظر جسے وہ بھول ہی نہ سکا تھا — وہ منظر جسے وہ پھر کبھی دیکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اُس کو اپنی بیوی پر غصہ آنے لگا — کتنی بار جتلایا تھا کہ اِس دری کو جوں کا توں اُٹھا رکھو — پھر کچھ سوچ کر اُس کو اپنی بیوی پر ترس آنے لگا۔ خود وہ بھی تو یہی چاہتی تھی — کتنے زمانے تک اُس نے اِس دری کو اپنے ہی صندوق میں چھپا رکھا تھا — جب کبھی اُس کی نظر اس دری پر پڑی ہے' وہ کیسا اُداس اُداس سا' چُپ چُپ سا بس گھر بھر کا مُنہ تکتا رہا ہے۔

پھر یکایک کچھ مہمان چلے آئے تو دری نکل آئی — لوگوں کی موجودگی میں کھُلے عام دری کو تخت پر بچھا دیکھ کر وہ لرز سا گیا — ہم کسی کی یادگار کے طور پر کیا ایک دری کی حفاظت بھی نہیں کر سکتے — اُس کا جی چاہا کہ چلّا کر اُن بچوں کو جو تخت پر اُچھل کود رہے تھے' منع کر دے۔ اِس دری کی بے حُرمتی مت کرو — لیکن وہ اِس طرح گُم سُم ہو گیا جیسے اُس نے کچھ دیکھا ہی نہیں۔

مہمانوں کے گھر سے رخصت ہونے تک وہ سب میں مل جل کر بھی کچھ غیر مطمئن سا رہا۔ سب جا چکے تو اُس نے بیوی سے کہہ دینا چاہا کہ آئندہ سے وہ کسی موقع پر بھی اِس دری کو استعمال نہ کرے۔ لیکن کچھ سوچ کر وہ خاموش ہو رہا۔ وہ چاہتا تھا کہ دیکھے اس کی بیوی خود کیا کرتی ہے۔ کبھی اُس کو بھی تو اِس دری سے اتنی ہی اُلجھن ہوتی تھی۔ لیکن آج جو اس نے خود دری نکال کر بچھائی ہے تو کس مجبوری نے یہ سب کچھ کروایا ہوگا اُس سے۔ کیا کیا نہ سوچا ہوگا اُس نے دری بچھاتے وقت۔ کیا کچھ نہ بیتی ہوگی اُس پر — اور وہ خاموش ہو رہا — اور چپکے سے باہر نکل گیا۔ ایک لفظ کہے سُنے بغیر —

ابھی پوری طرح اُس کا موڈ بنا نہیں تھا — وہ رستہ ناپ رہا تھا۔ گھر میں پیش آنے والی پرسوں ہی کی باتیں بار بار ذہن میں آکر اذیت پہنچا رہی تھیں۔ پرسوں والی بات کا کرب اُس کے ذہن سے مٹائے نہ مٹتا تھا۔

شاعر۔ بھیکو

دری تھی کہ آنکھوں میں گھسی جا رہی تھی ــــ راستے پر جیسے دری بچھی ہوئی تھی ــ وہ قدم بڑھاتا تو کوئی دری کو سمیٹ کر اُٹھا لیتا اور پھر فوراً اُس کے قدموں میں بچھا دیتا ــــ اور اِس دری پر ــ اور اِس دری پر ــــ اللہ تو رحم کرنے والا ہے ــ HE IS DEAD کا نیج رہے تھے ــ ڈاکٹر یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے ــــ تم پھر ایسی بات نہ دھراؤ ــــ وہ رُک گیا ــ پھر چلنے لگا ــ نم آنکھیں بھیگی ہوئی پلکیں رُومال جیب سے نکال کر عینک کو چہرے سے جُدا کئے بغیر کچھ اِس طرح اُس نے آنکھیں خشک کیں جیسے شیشوں کے نیچے اپنی انگلیوں سے اپنی آنکھیں تلاش کر رہا ہو ــ

ذرا سنبھل کر اُس نے قدم تیز کر دیئے ــــ لیکن سوچ کا دائرہ دری کا احاطہ کئے جا رہا تھا ــ عجیب اُداسی تھی جو مسلّط ہو کر رہ گئی تھی ــ وہ سوچ رہا تھا ــ کوئی بُنیادی سچائی ہے ہی نہیں ــ جو کچھ ہیں حالات ہیں ــ آدمی ایک ایسا کھلونا ہے جس کی مٹّی حالات کی چکّی میں پستی ہے ــــ وقت اُسے چھانتا ہے ــ مجبوریاں یا مختاریاں اُسے خمیر دیتی ہیں اور جو پُتلا سانس لیتا ہے وہ خدا کے پاس سے صرف اپنی صورت لے کر آتا ہے ــــ اور یہ صورت جب اپنی اندرونی اور بیرونی دنیاؤں سے میل کھا کر تشکیل پاتی ہے تو اُس وقت خدا کہیں نہیں ہوتا ــــ اِس لئے وہ صورت جو خدا نے دنیا میں بھیجی تھی بُنیادی سچائی نہیں ہے ــ حالات آسانی سے کسی بھی چہرے کو مسخ کر سکتے ہیں ــ جھُوٹ کو سچ بنا سکتے ہیں ــ سچ تو جرم کا جھُوٹا ہی ٹھہر ایا جاتا ہے ــ کبھی کبھی تو یوں لگتا ہے کہ خدا بھی کسی خوبصورت جھُوٹ کو چھُپا لینا چاہتا ہے اور بھیانک سچ کو افشا کر دیتا ہے ــــ وہ حق بجانب ہے وہ اگر ایسا نہ کرے تو اُس کا وجود بھی معرضِ خطر میں پڑ سکتا ہے ــ اِسی لئے آدمی کی پیدائش کے بعد وہ آدمی کو یکسر بھُول جاتا ہے ــــ جیسے اپنا نائب سمجھ کر وہ زمین پر اُتارتا ہے عرش پر وہ کہ اُس سے کوئی ذہنی ربط وہ قائم نہیں رکھ سکتا ــــ اور یہاں سے وہ اپنی خدائی حالات کو سونپ دیتا ہے ــ حالات جو بیکراں ہیں، حالات جو پہلی سانس سے شروع ہوتے ہیں اور آخری سانس تک خود بن جاتے ہیں ــ

پرسوں کے حادثے نے جب ایسی ہی بہت ساری اُوٹ پٹانگ باتیں سُجھائیں تو کئی بار وہ گُم سُم رہا ــ لیکن آج کی اُلجھن کا پرسوں والی بات سے کوئی تعلق نہ تھا ــ جب تک وہ گھر میں تھا اُسے کوئی خاص بات یاد بھی نہ آئی تھی ــ بس دری ہی ذہن پر چھا گئی تھی ــــ جیسے اُس نے اپنا ذہن دری میں لپیٹ رکھا ہو ــ لیکن اب جو وہ باہر نکل آیا تو اُس نے کوشش بھی کی کہ کسی بھی طرح خود اپنی کو سنبھال لینا چاہیئے ــ کتنا سارا دُکھ درد قدم قدم پر تاک میں ہے ــ کیا مُضائقہ ہے اگر بچ کر نکل سکیں ــ سو اُس نے دری کو بھُلا دینے کی کوشش کی ــ اور اِسی کوشش میں پرسوں والا حادثہ بھی اُسے یاد آ گیا ــ

سچ تو یہ ہے کہ وہ کوئی حادثہ بھی نہ تھا ــ بس دری تھی جو دو برس بعد صندوق سے اُس کی بیوی نے نکالی تھی ــ کیا کرتی بے چاری ــ بچھانے کے لئے کچھ تو چاہئے تھا ــ دو برس پہلے اِسی دری پر اُن کے چہیتے بیٹے نے دم توڑا تھا ــ پھر اِس دری کو میاں بیوی نے آنسوؤں سے دھو کر تبرّک کی طرح محفوظ کر دیا تھا ــ اُس روز کچھ لوگ آنے والے تھے تو کانپتے ہاتھوں سے اُس کی بیوی نے دری نکال کر تخت پر بچھا دی تھی ــ پھر اُس کے کہنے سُننے کے باوجود یہ دری گھر میں کہیں نہ کہیں بچھتی رہی ــ

دفتر پہنچ کر وہ کام میں جُٹ گیا تو آہستہ آہستہ نارمل ہو گیا ــ اور رات جب اُسے اپنے اخبار کے کاروبار میں دیر ہو گئی تو وہ رات گئے لَوٹا ــ اور جب لَوٹنے لگا تو اُسے یاد آیا کہ آج رات کوئی چوری چھُپے آنے والا ہے ــــ اُس نے رکشا والے سے کہا ــ مسٹر ذرا جلدی چلنا ــ لیکن مسٹر دن بھر کی تھکن سے سمجھوتہ کر چکا تھا ــ اُس کی گذارش رکشا کے پیچھے ہی کہیں رہ گئی اور ذہن ایک کراہتے ہوئے پہلے دروازے پر جا پہنچا ــ

اور جب اپنے دروازے پر پہنچ کر وہ رکشا سے کود پڑا تو کوئی سایہ کھڑکی سے ہٹ کر نکڑ کی گلی میں چھُپ گیا ــ وہ سمجھ گیا ــ رکشا والے کو چلتا کر کے اُس نے کھڑکی کی برابر والی گلی کی طرف قدم بڑھائے ــ

"تمہیں ہونا ــ؟"

"ہاں میں ہی ہوں ــ!!"

"کیا بہت دیر ہوئی؟"

"نہیں ــ بس ابھی ابھی آئی تھی کہ تم آ گئے ــ"

پھر ایک اور بلب بُجھ گیا ــ کھڑکی سے لگی سُرخ پھولوں کی بیلوں کے لمبے لمبے سائے جو دیوار کو پھلانگ کر اُدھر سڑک پر کود پڑنے کی کوشش میں تھے یکایک سمٹ کر کہیں چھُپ گئے لیکن دو متحرک سائے نمایاں ہو گئے ــ اُس کے ذہن میں اب وہ دری دُور دُور تک نہیں تھی ــ جس پر اُس کے سائے نے ایک اور سائے کو آغوش میں دبوچ لیا تھا ــ

اب تو وہ دری اُس کے نیچے بچھی ہوئی تھی جس پر وہ ــــ

جس پر وہ ــــ

کچھ دیر بعد جب اُس کا تپتا بدن اپنی حرارت کم کر سکا تو اُس نے در و دیوار پر مایوسی سے نظر کی ـــــ پھر اُس کی نظریں جھکیں ـــــ اُس نے دری کو گھور کر دیکھا ـــــ پھر یکایک جانے اُس کو کیا ہوگا۔ وہ گُم صُم بیٹھا رہا۔ کسی نے سرگوشی میں اُس سے پوچھا ـــــ تمہیں کیا ہو گیا ہے۔ کیا ہو گیا ہے تمہیں ـــــ یہ کیسے آنسو ہیں۔ کچھ تو بتاؤ ـــــ کچھ تو ـــــ

اُس نے لجاجت سے کہا ـــــ "اب تم چلی جاؤ" ـــــ

"چلی جاؤں اب" ـــــ

"پھر کبھی"

"پھر کبھی" ـــــ

OO

بقیہ کہانی: "ڈوب جانیوالا سورج" دو صفحہ ۲۱۸

"لیکن تم سوئی جیسی پڑی رہتی تھیں!"

ہاں، مجھے اچھا لگتا تھا نا..... وہ موٹی موٹی اُنگلیاں،.....

اور ڈر بھی لگتا تھا نا کہ مجھے جاگتا دیکھ کر تُو بھاگ نہ جائے۔"

کچھ دیر عجیب سی خاموشی طاری رہی، جیسے ساری دنیا بند مُٹھی میں آگئی ہو، سامنے تالاب میں بھینسیں کاہلی سے جُگالی کر رہی تھیں، تبھی اُس نے محسوس کیا گویا زبیدہ کا چہرہ دُھند میں ڈوبتا جا رہا ہو۔ یکایک وہ نامعلوم چیز جس کے بغیر سب کچھ کم کم دکھائی پڑ رہا تھا، اُس کی سمجھ میں آگئی، اُس نے چونک کر زبیدہ کی طرف یوں دیکھا گویا اِس سے پہلے اُسے دیکھا ہی نہیں تھا،

لیکن یہ تو جھوٹ تھا...... تم جھوٹ کیسے بول گئیں زبی"

"جھوٹ" ـــــ چھناک سے کوئی چیز فرش پر گر کر بکھر گئی۔

تم کہتی تھیں جھوٹ بولنا بُرا ہوتا ہے ...."

ہاں، لیکن میں سچ سچ کہہ دیتی تو کتنی مار پڑتی تجھے بتا ہے۔" زبیدہ نے وسیع آسمان کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔ پھر سب جھوٹ تھوڑی بُرا ہوتا ہے رفو، کوئی کوئی جھوٹ تو ایسا........ ہوتا ہے۔"

وہ جھٹکے سے ٹوٹی ہوئی نامعلوم سی چیز کی ساری کرچیاں زبیدہ سمیٹ کر اُدھر کھائی میں پھینک آئی۔

تبھی رفعت نے محسوس کیا کہ زبیدہ جیسے جیسے بولتی جا رہی ہے ویسے ویسے اُس کا چہرہ روشن روشن اور روشن ہوتا جا رہا ہے۔ O

شاعرہ ممبئی

بقیہ:۔ "عصری افسانہ" صفحہ ۱۹۰

اور اگر اُردو میں اِس صنف کا غائر مطالعہ کیا جائے تو نتائج کچھ اِسی قسم کے نکلیں گے۔ البتہ اِس امر پر بھی نظر جانی ضروری ہے کہ پچھلے پانچ سات برس سے اُردو کے عینیت پسند افسانے کی گرفت ڈھیلی ہو گئی ہے۔ اِن دنوں افسانہ نگاروں کی تعداد بھی کم رہی ہے اور اِن کی تخلیقات نے بھی اگلے لوگوں کی تخلیقات کا درجہ کم پایا ہے۔ بعض نئے سیاسی اور سماجی حالات کا اثر اُردو افسانے نے سرے سے قبول ہی نہیں کیا ہے۔ یہ بے حسی افسانے کی تاریخ میں چونکا دینے والی بھی ہے اور افسوسناک بھی۔ ایسی صورت میں جبکہ اُردو کا علامتی افسانہ ادبی دنیا میں کوئی اہم مقام پیدا نہیں کر سکا ہے، عینیت پسند افسانے کا یہ زوال خطرناک نتائج کا پیش خیمہ ہو سکتا ہے۔ پاکستان کے اہم جریدہ نگاروں نے اِس موضوع پر پیش لفظ لکھے ہیں۔ اور پچھلے دنوں جو کچھ وہاں اور ہندوستان میں شائع ہوتا رہا ہے اُس پر قانع ہو جانا اُردو داں طبقے کے لئے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

اُردو افسانہ نگاروں کو حیات و کائنات کا غائر مطالعہ کر کے اپنی زندگی، مشاہدے اور بصیرت کا ثبوت فراہم کرنا ابھی باقی ہے اور یہ کام شاید کل کا افسانہ نگار کرے گا۔

OO

بقیہ کہانی:۔ "نہیں کا سلسلہ ہاں سے" صفحہ ۲۳۹

ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ

نہیں، نہیں! سات کا ہندسہ تو صرف ریاضی کی کتابوں میں دبے پاؤں چلا آیا ہے۔ حقیقت میں، اِس کی کوئی عملی صورت کہیں نہیں ہے۔... سب کچھ......

بابا زار و قطار رو رہے ہیں۔ بہو اور بیٹا حیران دہشت زدہ دیکھ رہے ہیں۔ اُن کے قریب جانے کی ہمت تک نہیں ہو رہی ہے ـــــ بابا خاموش ہو گئے ہیں۔ اور گھڑی کی آواز ـــــ

ٹِک ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک

گھڑی نے سات بجائے ہیں۔ رد یا در کا سبز بلب اچانک بند ہو گیا ہے۔ اور مکان پر بیٹھا ہوا اُلّو بہت دُور دُور آسمانوں میں ڈوبتا ہوا، نظر آ رہا ہے۔

OO

رتن سنگھ
فلیٹ نمبر تھری ایس - چندر نگر مارکیٹ لکھنؤ - ۱

پناہ گاہ

رات کو سویا تو مَیں اَپنے کمرے میں تھا، اَپنے پلنگ پر، لیکن صبح جب جاگا تو مَیں نے اَپنے آپ کو اُس اندھیرے کمرے میں پایا، جسے مَیں، پاکستان بنتے وقت اَپنے ساتھ ہندوستان اُٹھا لایا تھا۔

اُس اندھیرے کمرے میں بچھے ہوئے پلنگ پر لیٹا ہُوا میں دل ہی دل میں خدا کا شکر ادا کر رہا تھا کہ موت کی وادی سے نکل کر محفوظ جگہ پر پہونچ گیا ہوں۔ رات کے آخری پہر میں، میں نے بڑا ہی بھیانک سپنا دیکھا تھا جس میں خوفناک جانور مجھ پر ٹوٹے پڑ رہے تھے۔ سپنے میں اِن بھیانک جانوروں سے بچنے کے لئے میں ہمیشہ کی طرح اِس کمرے میں پناہ لی تھی۔

سپنا ٹوٹ گیا تھا۔ میں پُوری طرح جاگ رہا تھا، دل اب بھی دھک دھک کر رہا تھا، لیکن اُس کمرے کی فضا میں ایک لطیف سی گرمی تھی، جو خوف سے ٹھٹھرتے ہوئے میرے جسم کو راحت بخش رہی تھی۔ اُس کمرے کی بُو باس میں ایسی خوشبو تھی جو میری سانسوں کے ذریعے میرے وجود میں تحلیل ہو کر دل و جان کو سکون عطا کر رہی تھی اور اُس کمرے کی چاروں دیواروں نے جیسے میرے زخمی وجود کو باہیں پھیلا کر اَپنی آغوش میں لے لیا تھا، اور مجھے اُس وقت ایسا لگ رہا تھا جیسے اُس کمرے کی چاروں دیواروں نے میری ساری کائنات کو احاطے میں کر لیا ہو اور اُس احاطے میں کوئی خوف نہ رہا ہو، کوئی دُکھ نہ رہا ہو اور اُن دیواروں پر ٹکی ہوتی چھت مہرباں آسمان کی طرح مُسکرا رہی تھی۔۔

اُس اندھیرے کمرے کو پاکستان سے اُٹھا لانے کا قصّہ یوں ہے کہ جب وقت کا وہ ظالم لمحہ قریب آیا جس کے ایک ہی وار نے صدیوں پُرانے رشتوں کو کاٹ کر رکھ دیا تھا، تو گھر میں موت کا سا سناٹا چھا گیا۔ گاؤں کا لمبا تڑنگا نمبردار مُراد علی آنگن میں کھڑا ہم سب کے گھر سے نکلنے کا انتظار کر رہا تھا۔ اُس نے آتے ہی کہا تھا "جلدی چلو تڑ تڑ، سارے ہندو بازار میں اکٹھا ہو رہے ہیں، وہاں سے فوراً ہی چل دینا ہے، وادی پار کرنے کے لیے۔"

اُس وقت میری دادی آٹا گوندھ رہی تھیں۔ اُس نے آٹا وہیں کا وہیں چھوڑا۔ ہاتھ دھو کر جلدی سے دوپٹہ بدلنے کسی کمرے میں گئی۔ اس افراتفری کے عالم میں کسی کو کیا سُوجھ سکتا تھا کہ کیا اُٹھائے۔ پھر بھی جیسے سارا گھر اس لمحے کے لئے پہلے سے تیار تھا۔ میرے بڑے بھائی کے ہاتھوں میں اُس کے اسکول کالج کے سرٹیفکیٹ تھے۔ میرے باپ کے ہاتھوں میں زمینوں کی ملکیت کے کاغذات تھے۔ چھوٹے اوتار نے سب کی دیکھا دیکھی اَپنا اسکول کا بستہ اٹھا لیا تھا۔ اور میری دادی کے ہاتھوں میں چاندی کے زیوروں اور برتنوں کی خاصی بڑی پوٹلی تھی، جو صرف اِس لئے تیار کی گئی تھی کہ لُوٹنے والوں کی نظر ہمارے سونے کے اُن زیورات کی طرف نہ جائے جو ہم نے جوتوں کے تلوؤں اور جسم کے دوسرے حصّوں میں چھپا رکھے تھے۔۔۔!

جب دادی دوپٹہ اوڑھ کر باہر آئی تو اُس کے ہاتھوں میں پکڑی چاندی والی پوٹلی نمبردار نے لے کر اَپنی بغل میں دبا لی۔ اور پھر وہ میرے والد کے ہاتھوں میں پکڑے ہوئے کاغذات دیکھنے لگا کہ کہیں اُن میں نوٹ تو نہیں چھپائے ہیں۔

مَیں چھت کے اوپر سے گھبراہٹ کے عالم میں یہ سب دیکھ رہا تھا۔ دل کرتا تھا کہ ایک اینٹ دیوار سے اُکھاڑ کر نمبردار کو اس طرح کھینچ کر ماروں کہ اُس کی طرّے دار پگڑی کے نیچے چھپا ہوا سر

دو بھاڑ ہو جاتے۔ لیکن ہمارے گھر کی دیواریں بڑی مضبوط تھیں۔ ویسے بھی اُس وقت اینٹ اُکھاڑ کر مارنا نہ تو ممکن ہی تھا اور نہ ہی عقلمندی۔

اِس لئے مجھ پر گھبراہٹ طاری ہو گئی ___ اور میں گھبرایا ہوا سارے مکان میں پاگلوں کی طرح گھومنے لگا۔ اِس کمرے سے اس کمرے تک، دالان سے رسوئی تک۔

مجھے کوئی بھی ایسی چیز سمجھ میں نہیں آ رہی تھی، جسے نمبردار کی تیکھی نظروں سے چھپا کر ساتھ لیجایا جا سکے۔ اور پھر وقت کہاں تھا ___ ؟

وقت تو موت کا روپ دھار کر مُراد علی کی شکل میں گھر کے آنگن میں آکر کھڑا ہو گیا تھا اور گھر سے نکلنے والے ایک ایک شخص کی تلاشی لے رہا تھا۔ ایسی حالت میں بھلا میں اُس گھر سے چلتے وقت کیا اُٹھا سکتا تھا۔ جب کچھ سمجھ میں نہیں آیا تو میں گھبرایا ہوا اُس اندھیرے کمرے میں گیا۔ اُس کمرے میں بچھے ہوئے پلنگ پر ایک پل کے لئے لیٹا۔ اُس کی بُو باس کو اپنے وجود میں رچایا، اُس کی دیواروں کو اپنے گرد کھڑا کیا اور پھر چھت سمیت اُسے اُٹھا کر جلدی جلدی سیڑھیاں اُترنے لگا، کیوں کہ مراد علی اُونچی آواز میں مجھے پکار رہا تھا کہ جلدی آؤ چلنے کا وقت ہو گیا ہے۔

اِس وقت اتنے سال گذر جانے کے بعد اگر آپ اِس کمرے کا صحیح حدود اربعہ دیکھنا چاہیں تو لاہور سے نارووال جانے والی گاڑی پر بیٹھئے۔ نارووال سے پہلے ایک اسٹیشن پڑتا ہے، بیجو والی۔ اس اسٹیشن پر اُتر کر آپ کو دو میل پیدل چلنا ہو گا۔ داؤد نام کے گاؤں پہنچنے کے لئے جو دریائے راوی کے کنارے بسا ہوا ہے۔ گاؤں کے باہر ہی جھنڈے شاہ کا ڈیرہ ہے۔ اِس ڈیرے کے پیچھے مستری مول چند کی بیٹھک کے سامنے ایک تنگ سی گلی ہے، چھوٹی سی۔ اس کے عین سرے پر ہمارا مکان ہے جہاز نما، بڑا سا۔

اُس وقت اِس گھر میں دو خاندان رہتے تھے۔ ہمارا اور ہمارے چچا کا۔ لیکن گاؤں والوں کے لئے یہ ایک ہی گھر تھا، ایک ہی خاندان۔ وجہ یہ کہ نہ تو ان دونوں خاندانوں کے درمیان زمین کا ہی بٹوارا ہوا تھا اور نہ ہی گھر کے اندر تقسیم کی دیواریں اُٹھی تھیں کھیتوں کی فصل ایک ساتھ گھر میں آتی تھی اور پھر باہر کی ڈیوڑھی کا دروازہ بند کرنے کے بعد آدھا آنگن چچا کے گھر والوں میں چلا جاتا اور باقی آدھا ہمارے گھر میں۔ اِس پر لطف یہ کہ باہر سے آنے والے مہمان گھر میں دو دو مہینے رہ جاتے اور کسی کو یہ پتہ نہ چلتا کہ دسترخوان پر رکھا ہوا کھانے کا سامان دو رسوئیوں سے، دو گھروں سے بن کر آیا ہے۔ وہ سب یہی سمجھتے کہ دونوں بھائی، بڑی محبت سے مل جل کے رہ رہے ہیں۔

ہاں تو اِسی گھر میں وہ اندھیرا کمرہ ہے، جس کا میں ذکر کر رہا ہوں۔ اِس میں پہنچنے کے لئے، سیڑھیاں چڑھ کر چھت پر جائیں تو آنگن سے گذرنے کے بعد ایک بہت بڑا دالان ملے گا۔ اِس دالان کے ایک، دو، تین، چار ہاں پانچ دروازے تھے اور سامنے کی طرف دس روشندان تھے۔ نہیں آٹھ تھے، کیوں کہ اس دالان کے دوسرے سرے پر چچا کی بہت بڑی رسوئی تھی اور وہاں پر کوئی روشندان نہیں تھا۔ اس دالان کے پیچھے دو کمرے تھے، دائیں مُڑ والا چچا کا اور بائیں طرف ہمارا۔

ہمارے اِس پچھلے کمرے میں چونکہ باہر کی طرف کوئی روشن دان یا کھڑکی نہیں تھی، اِس لئے اسمیں قدرے اندھیرا رہتا تھا دالان کے سامنے والے دروازے کھول دینے پر جتنی روشنی آجاتی، آجاتی۔ اِس کے علاوہ روشنی کا کوئی گذر اس میں نہیں تھا۔ اِسی لئے اِس کمرے کے طاق میں ایک سرسوں کا دیا رکھا رہتا تھا، جو ضرورت کے وقت جلا لیا جاتا۔ اس کی مدّھم سی پیلے رنگ کی روشنی میں یہ کمرہ اور بھی خوبصورت ہو جاتا تھا۔

ویسے تو مجھے بچپن میں اندھیرے سے بہت ڈر لگتا تھا اور نچلی منزل پر اس کمرے کے نیچے جو کمرہ ہے ___ میں اُس میں جاتے ہوئے بھی گھبراتا تھا لیکن بچپن سے ہوش سنبھالتے ہی پتہ نہیں کیوں میں نے اس کمرے کو اپنی پناہ گاہ بنا لیا تھا۔

گرمی کے دنوں میں دادی صبح خود اُٹھتے وقت مجھے بھی کچی نیند سے جگا دیتی تو چھت سے اُتر کر میں اِسی کمرے میں چھپ کر سو رہتا تھا اور چھت پر صبح کی خنکی کے بعد اِس کمرے کی گرم گود میں بڑی میٹھی نیند آتی تھی۔

پھر یہ تھا کہ گرمیوں کی برسات کے بعد جب ہلکے جاڑے پڑنے شروع ہوتے تو ہمارے گھر کے نچلے حصّہ کی پچھلی اندھیری کوٹھڑیوں سے کبھی کبھی سانپ نکل آتا تھا۔ وہ سانپ چاہے

مار ہی دیا جاتا، لیکن اُس کی دہشت اِستدراطاری ہوتی تھی کہ مجھے گھر کے نچلے حصّے سے ڈر لگنے لگتا تھا۔ میں ڈیوڑھی میں داخل ہونے کے فوراً بعد سیڑھیوں کے راستے چھت پر پہنچ جاتا اور جب تک اِس پچھلے کمرے میں نہ پہنچ جاتا مجھے یہ لگتا جیسے ہر قدم پر سانپ میرا پیچھا کر رہا ہو۔ اور اگر جلدی نہ کی تو وہ میری راہ روک لے گا یا ٹانگوں سے لپٹ جائے گا۔

یہ کمرا ایک اور وجہ سے بھی میرے لئے دوست کا کام کرتا تھا۔ میری اپنی دادی بڑی سخت مزاج عورت تھی بچپن میں ذرا ذرا سی غلطی پر ایسی سخت سزا دیتی تھی کہ تعلی کی طرح گھوم کر رکھ دیتی تھی۔ دادی سے مار کھانے کے بعد جب روتا روتا میں اِس کمرے میں بچھے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹتا تو اِس کمرے کی بُو باس جیسے میری چوٹوں پر مرہم پٹی کا کام کرتی۔ اِس کمرے کی دیواروں کی خنکی میرے دل کو ٹھنڈک پہنچاتی اور ایسے موقعوں پر اسی کمرے میں میری دوسری دادی یعنی چاچا کی ماں میری دادی سے چوری چوری مجھے دُودھ کا گلاس پلا دیتی۔ دُودھ کا گلاس جس کا چوتھائی حصّہ بالائی سے بھرا ہوتا ـــــــ!

گھر کے اندر پیدا ہونے والے خوف اور ڈر کے وقت تو یہ کمرہ پناہ گاہ کا کام دیتا ہی تھا، لیکن گھر کے باہر بھی جتنے خطرے آتے تھے، اُن سے بھاگ کر مجھے اِسی کمرے میں چین پڑتا تھا۔

ہمارے گاؤں میں دوسرے تیسرے سال باڑھ آجاتی تھی راوی کا پانی اپنے کناروں کو توڑ کر ہمارے گاؤں کو جب کالے ناگ کی طرح گھیرتا تو ہر طرف پانی ہی پانی نظر آتا۔ ہماری گلی کے سامنے جو چوڑا راستہ جاتا ہے وہاں تو گھٹنوں گھٹنوں پانی ہوتا، لیکن ذرا آگے بڑھو تو یہی پانی گلے سے بھی اُوپر ہو جاتا۔ ایسی باڑھ کے وقت پانی کی تیز دھاروں کی شائیں شائیں سے سارے گاؤں پر دہشت چھا جاتی۔ ہر شخص گھبرایا ہوا ہوتا۔

میں یہ ہولناک منظر دیکھ کر گھر لوٹتا تو اِس کمرے میں چھپ جاتا۔ جیسے مجھے یقین تھا کہ باڑھ کا پانی اِس کمرے کی بلندی تک نہیں پہنچ سکتا جب میرے دل کو ذرا سی ڈھارس بندھتی تو ایسے موقعوں پر میں سوچتا کہ کاش اِس کمرے کی دیواریں اتنی بڑی ہو جائیں، اتنی بڑی ہو جائیں کہ سارا گاؤں اِس میں سمٹ جائے۔ باڑھ کی زد میں آکر لہلہاتی فصلوں والے کھیت برباد ہو جاتے تھے اور کچی دیواروں والے جھگیوں اور کھاڑوں کے مکان اکثر باڑھ کی وجہ سے گر جایا کرتے تھے۔ اسی لئے میرے دل میں آیا کرتا کہ یہ سب اِسی کمرے میں آکر سما جائیں یا یہ کمرہ ہی اتنا بڑا ہو جائے کہ سارے مکان سارے کھیت اِس کے اندر آکر باڑھ سے محفوظ ہو جائیں۔

اب تو آپ کو تھوڑا بہت اندازہ ہو ہی گیا ہو گا کہ اِس کمرے کی میرے لئے کیا اہمیت ہے اور میں اِسے پاکستان سے اُٹھا کر کیوں لایا تھا۔

اِس نئی دھرتی پر چونکہ ابھی تک کہیں میرے قدم جم نہیں پائے اِس لئے میں شاخ سے ٹوٹے ہوئے پتے کی طرح لڑھکتا پھرتا ہوں۔ حوادث کی ہوا جب میری مرضی کے خلاف مجھے ڈھکیل کر انجانی سمتوں میں لے جاتی ہے اور انجان راہوں پر ٹھوکریں کھاتے ہوئے جب میرا وجود لہولہان ہو جاتا ہے تو میں خود بخود اس کمرے میں پہنچ جاتا ہوں، چند لمحوں کے لئے ـــــ اور اس کے طاق میں رکھے دیئے کو میں جیسے ہی روشن کرتا ہوں، اس کی پیلی روشنی میں میری تڑپتی ہوئی رُوح کو قرار آنے لگتا ہے۔

یا یوں کہئے کہ جب حقیقی زندگی کے خوف میرے اندر پھیلے ہوئے اندھیروں سے نکل کر کالے ناگ کی طرح پھن پھیلا کر میرا راستہ روک لیتے ہیں یا میرے قدموں سے لپٹ لپٹ جاتے ہیں . . . . . یا پھر دُکھوں اور غموں کی باڑھ اپنی ساری حدوں کو توڑ کر جب میری ہستی کو اس طرح گھیر لیتی ہے جیسے راوی ہماری ساری بستی کو گھیر لیا کرتی تھی اور جب میرے وجود کے گرد کی کچی دیواریں وقت کی بے رحم لہروں کی زد میں آکر گرنے لگتی ہیں تو میں اپنے آپ کو بچانے کے لئے اسی کمرے میں پناہ لیتا ہوں۔ اِسی کمرے میں جو میں پاکستان سے اُٹھا کر اپنے ساتھ لایا تھا۔ جب موت مراد علی کا روپ دھار کر میری زندگی کی چاندی چھیننے آتی ہے تو میں ڈر کے مارے سہما ہوا، پاگلوں کی طرح چاروں طرف گھومتا ہوں اور پھر اسی کمرے میں دُبک کر چند لمحے سکون پاتا ہوں۔

ایسے موقعوں پر اس کمرے کی بُو باس میرے زخموں پر مرہم کا پھاہا رکھتی ہے، میری سانسوں کے ذریعے جسم کے اندر داخل ہو کر دل کو ڈھیرج دیتی ہے اور اس کمرے کی چاروں دیواریں مجھے

آمنہ ابوالحسن
۳۷۔ پٹودی ہاؤس، کیننگ روڈ۔ نیو دہلی۔۱

خندق

خود سے گھبرا کر وہ اِدھر اُدھر گھوم رہا تھا۔ گھومتے گھومتے اُسے ایک خندق نظر آئی۔ اُس نے سوچا چلو خندق کے اندر چل کر دیکھتے ہیں کیسا لگتا ہے۔ اور وہ خندق میں داخل ہو گیا۔

اُس کی پہلی ملاقات ایک یخ لہر سے ہوئی۔ وہ ٹھٹھرنے لگا۔ سوچا واپس ہو جائے۔ حرارت بخش دھوپ میں لوٹ جائے' مگر پھر خیال آیا اب اتنا ڈرنا بھی کس کام کا۔ ٹھنڈ کی لہر ہی تو ہے کھا تو نہ جائے گی۔ اِسکا مقابلہ کر لوں تو بے شک آگے بڑھ جاؤں گا۔ اُس نے قوت و ہمت جمع کی اور آگے بڑھا۔ کچھ دُور ہی چل پایا تھا کہ اُسے لگا کچھ بھی نظر نہیں آرہا ہے۔ اندھیرا۔ اندھیرا۔ اندھیرا۔۔۔۔ یہ کیا ہوا۔؟ اُس نے سہم کر سوچا۔ اُس نے اپنی آنکھیں مَلیں' پھر آنکھیں کھولیں' مگر اندھیرا بدستور موجود تھا۔ کہیں میں اندھا تو نہیں ہو گیا ہوں۔ وہ لرز کر اپنی جگہ رُک گیا۔ دیوار کو تھام کر بیٹھنا چاہا تو دیوار پر کائی ہی کائی جمی ہوئی تھی۔ لجلجی سی۔ نم نم۔ بدبودار اور کلبلاتے کیڑے۔ اُسے جھرجھری سی آ گئی۔ اُس نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا اور سہارے کا خیال چھوڑ دیا۔ پھر جی میں آئی واپس ہو جائے' مگر اب۔؟ وہ خندق میں چلے کر تھکنے میں فرق ہی کون سا پڑ جائے گا۔ وہ کپکپا گیا' اب کیا کرے؟ تبھی کوئی ٹھنڈی چیز اُسے اپنے پیروں پر رینگتی محسوس ہوئی۔ اِس احساس سے کہ سانپ ہو گا اُس کے منہ سے بے اختیار چیخ نکل گئی۔ چیخ کافی دیر تک اُس کے اطراف منڈلاتی رہی اور اُس چیخ کو سُن کر کچھ ابابیلوں نے اپنے پر پھڑپھڑائے' مگر اُن کی پھڑپھڑاہٹ اور اُس کی چیخ خاموشی کا حصہ بن گئی۔ تبھی اُس نے دیکھا ایک عورت اُس کے ساتھ چل رہی ہے۔ اُس نے پھر اپنی آنکھیں مَلیں۔ ہاں عورت صاف دکھائی دے رہی ہے۔ عورت ہی ہے۔ تو کیا وہ اندھا نہیں ہوا۔؟ خوشی سے ایک گیت اچانک اُسکی گنگناہٹ کے ہونٹوں پر آ گیا' مگر اُس نے سوچا اب خندق میں کیا گانا' تب کھنکار کر اپنا گلا صاف کیا اور عورت سے پُوچھا۔

"کون ہو تم۔"

عورت بولی "تمہارا سایہ۔"

اُس نے کہا۔ "میرا سایہ مرد کا سایہ ہونا چاہیئے۔"

عورت نے کہا۔ "خندق میں یہ فرق باقی نہیں رہتا۔"

اُس نے عورت کی کہی ہوئی بات اپنے ذہن میں دُہرائی۔ تب ناصحانہ انداز میں بولا۔ "لوٹ جاؤ آگے بہت خطرات ہوں گے۔ پریشان ہو جاؤ گی۔"

عورت مُسکرائی "کیا مرد سے بڑا بھی کوئی خطرہ ہوتا ہے۔؟"

وہ ہنسا۔ "مرد تو سہارا ہوتا ہے' بیوقوف تم نے اُسے خطرہ کیونکر بنا دیا۔"

"دیکھوں تو۔ سہارو مجھے۔"

اُس نے آگے بڑھ کر عورت کو سہارنا چاہا' تبھی خیال آیا۔ کہیں یہ کوئی بَلا تو نہیں۔ خندق میں عورت کہاں سے آسکتی ہے بھلا۔؟ وہ کانپا۔ اُس نے اپنے بڑھتے ہوئے بازو سمیٹ لئے اور تیز تیز قدم اُٹھا کر بڑھنے لگا۔ عورت ہنسی' مگر اُس کی ہنسی کو سُنا اَن سُنا کر کے اپنی دانست میں دوڑتا ہوا جب وہ کافی آگے نکل گیا اور ٹوٹے ہوئے پتھر کی ایک دراڑ سے اتفاقاً روشنی کا ایک ننھا دھبّہ اندر آیا تو وہ خوف سے تھرتھرا کر رہ گیا۔ جس عورت کو وہ پیچھے چھوڑ آیا تھا وہ پھر اُس کے آگے کھڑی ہوئی تھی۔

کسی کا نہ ہونا کتنا اطمینان بخش تھا' مگر ہونے کا احساس کتنا مضطرب کر دینے والا ہے۔ ۔۔۔ کیسے بچوں۔ کیسے۔۔؟ اُس نے اپنی تو۔۔ ٹالنے اور خود کو بہلانے کے لئے سیٹی بجانے

شاعر، بمبئی

کی کوشش کی، مگر آواز اُس کے گلے کو عبور ہی نہ کر سکی۔ وہ مدتاً بے لپتی سا ہو کر چلنے لگا اور دفعتاً پہلی بار اُسے اپنی آہٹ ایک قافلے کی طرح محسوس ہوئی، تو کیا وہ اکیلا نہیں ہے ــــ؟ اُس نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر اِدھر اُدھر دیکھا۔ داہنے بائیں۔ آگے پیچھے لوگ ہی لوگ تھے۔ چھوٹی بڑی گٹھریاں اُٹھائے۔ گٹھریوں کو دیکھتے ہی اُسے بھوک کا احساس ہوا۔ کیا ہی اچھا ہو اگر کچھ کھانے کو مل جائے۔ اُس نے سوچا اور اُس کی اِس سوچ کے ساتھ ہی جیسے لوگوں نے اُس کا منشا جان کر اپنی اپنی گٹھریاں مضبوط پکڑلیں۔ یہ دیکھ کر وہ خود کو کوسنے لگا کتنی غلطی کی اُس نے۔ کھانے کے لئے کچھ نہ کچھ تو ساتھ لے لیا ہوتا، مگر وہ کیا جانتا تھا کہ خندق اتنی لمبی ہوگی۔ اُس نے تو سمجھا تھا جلد ہی پار کرلے گا، مگر جوں جوں چلتا جارہا تھا فاصلہ بڑھتا جارہا تھا اور دھوپ کی خواہش شدید تر۔

بار بار جی چاہتا تھا کہ لوٹ جائے مگر اب اُسے یہ اندازہ بھی نہیں ہو رہا تھا کہ وہ کتنا چل چکا ہے۔ مسافت آگے کم ہے یا پیچھے۔؟

تھکن اور بے بسی سے اُس کی ہمّت کی آنکھوں میں آنسو آگئے۔ میں کیوں اِس خندق میں آیا۔ کیوں؟ اُس نے خود کو گالی دی تبھی عورت کی آواز آئی۔ "میرے پاس تھوڑا پانی ہے اگر چاہو تو پی لو۔" اُس کے ہونٹ پھڑپھڑائے۔ ہاتھ بے اختیار آگے بڑھے۔ پیاس کے احساس کے ساتھ ہی حلق میں کانٹے پڑتے معلوم ہوئے ــــ پانی ہی سہی۔ اُس نے اپنے ہاتھوں کو اوک بنایا اور جب پیاس ختم ہوئی تو اُس کی مسرت کی انتہا نہ رہی۔ "ٹھنڈک کی لہر" اندھیرا" سیلی ہوئی دیوار" رینگتا ہوا سانپ" ہجوم" چھوٹی بڑی گٹھریاں" "بھوک کا احساس" خندق کی طوالت" عورت کا ساتھ" ختم ہو چکا تھا۔ وہ خندق سے باہر تھا مگر ــــ؟

اب وہ پھر خود کے آگے تھا اور اُسے لگ رہا تھا وہ ایک خندق سے دوسری خندق میں آگیا ہے تو کیا سبزہ زار اور کھلے میدان غائب ہی ہو گئے ــ؟

وہ دیوانہ وار دوڑنے لگا۔

دھوپ کی تلاش میں . . . . . .

○○

شاد۔ محمود

بقیہ کہانی: "پناہ گاہ" صفحہ ۲۲۴۔

اپنی آغوش میں لے کر زندہ رہنے کا حوصلہ بخشتی ہیں اور کمرے کی چھت مہربان آسمان کی طرح رحمت کی بارش کرنے لگتی ہے۔

جب کبھی باڑھ آتی تھی تو اپنے بچپن میں اس کمرے میں لیٹا ہوا میں یہ دعائیں مانگا کرتا تھا کہ یہ کمرا سارے گاؤں، ساری بستی کی پناہ گاہ بن جائے اور اب بڑا ہو کر میں سوچا کرتا ہوں کہ اگر اِس کمرے کی دیواریں ساری دنیا کو اپنے احاطے میں لے لیں تو ہو سکتا ہے کہ اس کی مہربان چھت کے نیچے اِس دُکھی دنیا کو چند لمحوں کے لئے سکون میسّر ہو جائے۔

اسی مقصد کے حصول کے لئے میں اکثر اس اندھیرے کمرے میں پہنچکر اس کے طاق میں رکھے دیئے کو روشن کرتا ہوں اور اس کی جلتی ہوئی لو کی طرف دیکھتا رہتا ہوں ایک ٹک اور سوچتا ہوں کہ اِس کی لو کو کیسے اور تیز کیا جائے کہ اِس کی پیلی روشنی ساری دنیا کو اپنی آغوش میں لے لے۔

○○

بقیہ کہانی: "چوراہے پر" ۔ صفحہ ۲۳۱

میں اُنہیں دُور جھٹک کر پُوری قوت سے بھاگا تو ایسا لگا کہ راستے اور بھی اندھیرے ہو گئے ہیں۔

باہر آتے آتے مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میرے سارے کپڑے اُتار کر کسی نے ننگا کر دیا ہو۔ میرے دل میں شدید خواہش پیدا ہوئی کہ اندھیرا اور گہرا ہو جائے تاکہ میں اپنے جسم کی برہنگی اُس میں چھپا سکوں۔

پھر میرا رُخ چوراہے کی طرف تھا ــــ ممکن ہے میرے کپڑے اب بھی وہاں پڑے ہوں۔

○○

ابراهیم شفیق
مکان نمبر ۸۵۳-۱-۱۰۰، شیام نگر کالونی، سیف آباد- حیدرآباد-۴

پانوٗں سے قدم تک

راستوں پر بھیڑ بہت ہے۔ دل میں ارمانوں کا ہجوم ہے اشہر کی ساری سڑکوں پر شور شرابے کا ایک جنگل ہے۔

آوازوں اور شور کا یہ اژدہا کتنے ذہنوں کا سکون ہڑپ کر چکا ہے آج مشینی شہر کا ہر فرد اپنے مسائل کے علاوہ زندگی کے ہر موڑ پر اس اژدہے سے برسرِ پیکار ہے۔ گلی گلی اور سڑک سڑک پہنچ کر یہ خوفناک اژدہا کتنی تنہائیاں نگل چکا ہے۔ سڑکیں اگر سخت جان نہ ہوتیں، تو شور کا اژدہا انہیں بھی کب کا نگل چکا ہوتا! سڑکیں سخت جان ہی نہیں بلکہ کھٹور اور سنگدل بھی ہیں۔ کتنے حادثات کی یہ خاموش تماشائی ہیں۔ ریلوے سیکل لاریوں کی زد میں آ کر کتنے بچے، جوان اور بوڑھے روزانہ موت کی آغوش میں اچانک چلے جاتے ہیں۔ اسکول سے چھوٹ کر گھر جانے کی خوشی میں دوڑتا ہوا بچہ کسی بس کے نیچے آ کر دم توڑ دیتا ہے۔ اپنی سیکل پر ٹفن لٹکائے دفتر جاتے ہوئے کسی کلرک کو کوئی لاری ٹکر دیتی ہے اور اُس کا بھیجہ موٹر کے پہیوں کے نیچے دب کر سڑک پر دُور دُور پھیل جاتا ہے۔ اُس کلرک کے بھیجے اور اُس کے ٹفن کو کتے اور چیلیں کھا جاتے ہیں۔ روزانہ ہی سڑکوں پر کتنی انسانی جانیں جانوروں کی طرح ذبح ہوتی رہتی ہیں کچھ دیر کے لئے لوگ جمع ہوتے ہیں۔ انسان کی اِس بے درد موت پر چند لمحے افسوس کر کے اپنی اپنی راہ لیتے ہیں۔ اخبارات کے کالموں میں اُن کی موت کی خبریں سنسنی پسند کرنے والوں کے لئے تفریح کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔ بڑی بڑی گاڑیاں دُور ہی ان سڑکوں پر خون کی ہولی کھیلتی ہیں۔ سڑکیں بھی حادثات کی عادی ہو گئی ہیں۔ یہ سڑکیں حادثات کی گونگی تاریخ ہیں۔

میں بھی ایک ایسی ہی اندھی اور گونگی سڑک پر چل رہا ہوں۔ کیونکہ سڑک چلنے کے لئے ہی ہوتی ہے کس نے مجھے اس سڑک پر لا کر چھوڑ دیا؟ اِس سڑک کی منزل کہاں ہے ———؟؟ میرے ذہن میں کئی سوال اُٹھتے ہیں . . . .

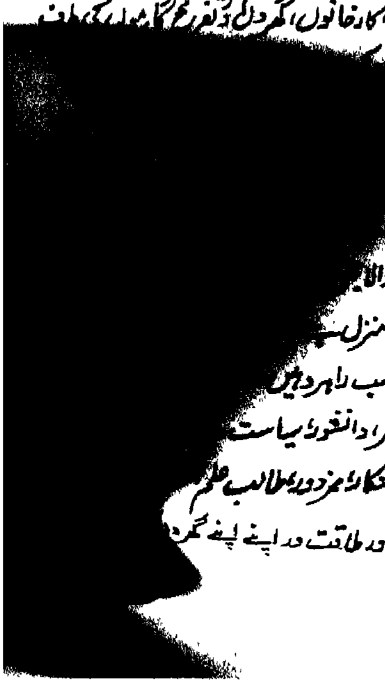
ہر طرف راستے ہی راستے ہیں، سڑکیں ہی سڑکیں ہیں۔ ایک دوسرے سے ملتے ہوئے راستے . . . ،

باہم مربوط ہوتے ہوئے راستے، لیکن منزل کا کہیں پتہ نہیں۔ جیسے میں منزل سمجھ کر جا لیتا ہوں وہاں سے بھی لمبی سڑک شروع ہوتی ہے ——— میں حیران ہو کر سوچتا ہوں کہ سڑکوں کی یہ کیسی سازش ہے؟ ——— راستوں کا یہ کیسا جال ہے؟ ——— میں جلد سے جلد سڑکوں کے اس چکر سے نکل جانا چاہتا ہوں لیکن اس سڑک پر سیکڑوں، ہزاروں لوگوں کو اپنی اپنی منزل پر پہنچنے کی جلدی ہے ——— جلدی اور عجلت تو سارے شہر کی عادت بن گئی ہے۔

اسکولوں سے نکلتے ہوئے بچے تیزی سے بسوں کی طرف دوڑ رہے ہیں۔ دفتروں، ملوں، کارخانوں، گھروں، تفریح گاہوں...
لوگ تیزی سے جا رہے...
ان سڑکوں پر...

ایک ہی سڑ...
پر کھڑا ہوا آدمی یہ سوچ...
یہ سوچنا جہل ہے۔ آنے والا...
والا بھی صحیح ہے جس کی جو منزل...
پر سب انسان برابر ہیں۔ سب راہرو ہیں

ہم لوگ ادیب، شاعر، دانشور، سیاست...
موسیقار، گائیک، رقاص، فنکار، مزدور، طالب علم
آفیسر، غریب، امیر، کمزور اور طاقت ور اپنے اپنے گھر...



شاعر۔ بمبئی

کی کوشش کی، مگر آواز اُس کے گلے کو مجبور ہی نہ کر سکی۔ وہ مردہ لاش سا ہو کر چلنے لگا اور دفعتاً پہلی بار اُسے اپنی آہٹ ایک قافلے کی طرح محسوس ہوئی، تو کیا وہ اکیلا نہیں ہے ۔۔۔؟ اُس نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر اِدھر اُدھر دیکھا۔ داہنے بائیں۔ آگے پیچھے لوگ ہی لوگ تھے۔ چھوٹی بڑی گٹھریاں اُٹھائے۔ گٹھریوں کو دیکھتے ہی اُسے بھوک کا احساس ہوا۔ کیا ہی اچھا ہو اگر کچھ کھانے کو مل جائے۔ اُس نے سوچا اور اُس کی اِس سوچ کے ساتھ ہی جیسے لوگوں نے اُس کا منشا جان کر اپنی اپنی گٹھریاں مضبوط پکڑ لیں۔ یہ دیکھ کر وہ خود کو کوسنے لگا کتنی غلطی کی اُس نے۔ کھانے کے لئے کچھ نہ کچھ تو ساتھ لے لیا ہوتا، مگر وہ کیا جانتا تھا کہ خندق اتنی لمبی ہوگی۔ اُس نے تو سمجھا تھا جلد ہی پار کر لے گا، مگر جُوں جُوں چلتا جا رہا تھا فاصلہ بڑھتا جا رہا تھا اور دھوپ کی خواہش شدید تر۔

بار بار جی چاہتا تھا کہ لَوٹ جائے مگر اب اُسے یہ اندازہ بھی نہیں ہو رہا تھا کہ وہ کتنا چل چکا ہے۔ مسافت آگے کم ہے یا پیچھے۔؟ تھکن اور بے بسی سے اُس کی ہمت کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ میں کیوں اِس خندق میں آیا۔ کیوں؟ اُس نے خود کو گالی دی تبھی عورت کی آواز آئی۔ "میرے پاس تھوڑا پانی ہے اگر چاہو تو پی لو"۔ اُس کے ہونٹ پھڑپھڑائے۔ ہاتھ بے اختیار آگے بڑھے۔ پیاس کے احساس کے ساتھ ہی حلق میں کانٹے پڑتے معلوم ہوئے۔ پانی ہی سہی۔ اُس نے اپنے ہاتھوں کو اوک بنایا اور جب پیاس ختم ہوئی تو اُس کی مسرت کی انتہا نہ رہی۔ "ٹھنڈک کی لہر" اندھیرا" سیلی ہوئی دیوار" رینگتا ہوا سانپ"۔ ہجوم" چھوٹی بڑی گٹھریاں" "بھوک کا احساس" خندق کی طوالت" عورت کا ساتھ" ختم ہو چکا تھا۔ وہ خندق سے باہر تھا مگر ۔۔۔؟

اب وہ پھر خود کے آگے تھا اور اُسے لگ رہا تھا وہ ایک خندق سے دوسری خندق میں آ گیا ہے تو کیا سبزہ زار اور کھُلے میدان غائب ہی ہو گئے ۔۔۔؟

وہ دیوانہ وار دوڑنے لگا۔

دھوپ کی تلاش میں . . . . . .

○○

بقیہ کہانی: "پناہ گاہ" صفحہ ۲۲۴۔

اپنی آغوش میں لے کر زندہ رہنے کا حوصلہ بخشتی ہیں اور کمرے کی چھت مہربان آسمان کی طرح رحمت کی بارش کرنے لگتی ہے۔

جب کبھی باڑھ آتی تھی تو اپنے بچپن میں اس کمرے میں لیٹا ہُوا میں یہ دعائیں مانگا کرتا تھا کہ یہ کمرا سارے گاؤں، ساری بستی کی پناہ گاہ بن جائے اور اب بڑا ہو کر میں سوچا کرتا ہوں کہ اگر اِس کمرے کی دیواریں ساری دنیا کو اپنے احاطے میں لے لیں تو ہو سکتا ہے کہ اس کی مہربان چھت کے نیچے اِس دُکھی دنیا کو چند لمحوں کے لئے سکون میسّر ہو جائے۔

اِسی مقصد کے حصول کے لئے میں اکثر اس اندھیرے کمرے میں پہنچ کر اس کے طاق میں رکھے دیئے کو روشن کرتا ہوں اور اس کی جلتی ہوئی لو کی طرف دیکھتا رہتا ہوں ایک ٹک اور سوچتا ہوں کہ اِس کی لو کو کیسے اور تیز کیا جائے کہ اِس کی پھیلی روشنی ساری دنیا کو اپنی آغوش میں لے لے۔

○○

بقیہ کہانی: "چوراہے پر"۔ صفحہ ۲۳۱

میں اُنھیں دُور جھٹک کر پُوری قوت سے بھاگا تو ایسا لگا کہ راستے اور بھی اندھیرے ہو گئے ہیں۔

باہر آتے آتے مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میرے سارے کپڑے اتار کر کسی نے ننگا کر دیا ہو۔ میرے دل میں شدید خواہش پیدا ہوئی کہ اندھیرا اور گہرا ہو جائے تاکہ میں اپنے جسم کی برہنگی اُس میں چھپا سکوں۔

پھر میرا رُخ چوراہے کی طرف تھا ۔۔۔۔ ممکن ہے میرے کپڑے اب بھی وہاں پڑے ہوں۔

○○

ابراہیم شفیق
مکان نمبر ۳-۸۵۲-۱-۱۰، شیام نگر کالونی، سیف آباد، حیدرآباد-۴

پانوٗں سے قدم تک

راستوں پر بھیڑ بہت ہے۔ دل میں ارمانوں کا ہجوم ہے، شہر کی ساری سڑکوں پر شور شرابے کا ایک جنگل ہے۔

آوازوں اور شور کا یہ اژدہا کتنے ذہنوں کا سکون ہڑپ کر چکا ہے آج مشینی شہر کا ہر فرد اپنے مسائل کے علاوہ زندگی کے ہر موڑ پر اس اژدہے سے برسرِ پیکار ہے۔ گلی گلی اور سڑک سڑک پہنچ کر یہ خوفناک اژدہا کتنی تنہائیاں نگل چکا ہے۔ سڑکیں اگر سخت جان نہ ہوتیں، تو شور کا اژدہا انہیں بھی کب کا نگل چکا ہوتا! سڑکیں سخت جان ہی نہیں بلکہ کھٹور اور سنگدل بھی ہیں۔ کتنے حادثات کی یہ خاموش تماشائی ہیں۔ ریوہیکل لاریوں کی زد میں آکر کتنے بچے، جوان اور بوڑھے روزانہ موت کی آغوش میں اچانک چلے جاتے ہیں۔ اسکول سے چھوٹ کر گھر جانے کی خوشی میں دوڑتا ہوا بچہ کسی بس کے نیچے آکر دم توڑ دیتا ہے۔ اپنی سیکل پر ٹفن لٹکائے دفتر جاتے ہوئے کسی کلرک کو کوئی لاری ٹکر دیتی ہے اور اُس کا بھیجہ موٹر کے پہیوں کے نیچے دب کر سڑک پر دُور دُور پھیل جاتا ہے۔ اُس کلرک کے بھیجے اور اُس کے ٹفن کو کتے اور چیلیں کھا جاتے ہیں۔ روزانہ ہی سڑکوں پر کتنی انسانی جانیں جانوروں کی طرح ذبح ہوتی رہتی ہیں کچھ دیر کے لئے لوگ جمع ہوتے ہیں۔ انسان کی اس بے درد موت پر چند لمحے افسوس کر کے اپنی اپنی راہ لیتے ہیں۔ اخبارات کے کالموں میں اُن کی موت کی خبریں سنسنی پسند کرنے والوں کے لئے تفریح کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔ بڑی بڑی گاڑیاں دن ہی ان سڑکوں پر خون کی ہولی کھیلتی ہیں۔ سڑکیں بھی حادثات کی عادی ہو گئی ہیں۔ یہ سڑکیں حادثات کی گونگی تاریخ ہیں۔

میں بھی ایک ایسی ہی اندھی اور گونگی سڑک پر چل رہا ہوں۔ کیونکہ سڑک چلنے کے لئے ہی ہوتی ہے۔ کس نے مجھے اس سڑک پر لاکر چھوڑ دیا؟ اس سڑک کی منزل کہاں ہے ——؟! میرے ذہن میں کئی سوال اُٹھتے ہیں . . . .

ہر طرف راستے ہی راستے ہیں، سڑکیں ہی سڑکیں ہیں۔ ایک دوسرے سے ملتے ہوئے راستے . . . ،

باہم مربوط ہوتے ہوئے راستے، لیکن منزل کا کہیں پتہ نہیں۔ جیسے میں منزل سمجھ کر جا لیتا ہوں وہاں سے بھی لمبی سڑک شروع ہوتی ہے —— میں حیران ہو کر سوچتا ہوں کہ سڑکوں کی یہ کیسی سازش ہے؟ —— راستوں کا یہ کیسا جال ہے؟ —— میں جلد سے جلد سڑکوں کے اس چکر سے نکل جانا چاہتا ہوں لیکن اس سڑک پر سیکڑوں، ہزاروں لوگوں کو اپنی اپنی منزل پر پہنچنے کی جلدی ہے —— جلدی اور عجلت تو سارے شہر کی عادت بن گئی ہے۔

اسکولوں سے نکلتے ہوئے بچے تیزی سے بسوں کی طرف دوڑ رہے ہیں۔ دفتروں، ملوں، کارخانوں، گھروں اور تفریح گاہوں کی طرف لوگ تیزی سے جا رہے ہیں۔ کچھ پیدل ہیں اور کچھ گاڑیوں میں سوار۔ ان سڑکوں پر آنے اور جانے کا عجیب کھیل ہوتا ہے۔

ایک ہی سڑک پر کوئی آ رہا ہے اور کوئی جا رہا ہے۔ اگر فٹ پاتھ پر کھڑا ہوا آدمی یہ سوچے کہ ان میں کون صحیح راستے پر ہے تو اس کا یہ سوچنا مہمل ہے۔ آنے والا بھی اپنی دانست میں صحیح ہے اور جانے والا بھی صحیح ہے۔ جس کی جو منزل ہے وہ اُس سمت جا رہا ہے۔ سڑکوں پر سب انسان برابر ہیں۔ سب راہرو ہیں۔

ہم لوگ ادیب، شاعر، دانشور، سیاست داں، مصوّر، بُت تراش، موسیقار، گائیک، رقّاص، فنکار، مزدور، طالب علم، محنت کش، کلرک، آفیسر، غریب، امیر، کمزور اور طاقت ور اپنے اپنے گھروں میں اور اپنے

شاعر۔ بمبئی

یہ فاصلوں پر ہیں لیکن اس سڑک کے دامن میں تو صرف راہرو ہیں۔ ہم لوگ اس سمندر میں صرف قطرے ہیں یا پھر سمندر کی موجیں ہیں۔ سمندر کے مزاج کا ساتھ دینا ہمارا مقدر ہے۔ سڑکوں کے سمت میں رہنا ہماری مجبوری ہے۔ ہم سمندروں سے آگے نہیں سکتے — سڑکوں سے ہٹ کر گم راہ نہیں ہو سکتے۔

سڑک پر چلتے چلتے میں ایک چوراہے پر آ گیا ہوں۔ مجھے سڑک کے اُس پار جانا ہے کیونکہ مجھے سامنے والی بیکری سے ڈبل روٹی خریدنی ہے۔ اس کے بعد بغل کی ڈپارٹمنٹل اسٹور سے ننھے کے لئے دوا، بچے کے لئے کھلونا، بیوی کے لئے ساڑی خریدنا ہے۔ لمحوں اور گھنٹوں کی کتنی قسطیں کاٹنے کے بعد آج میری جیب میں کتنے روپے ہیں کہ یہ سارا سامان خرید سکوں۔

میں سڑک کی اس جانب کھڑا ہوں۔ میرے سامنے پوری سڑک پر ٹریفک رکی ہوئی ہے کیونکہ چوراہے والی لائٹ نے ابھی ابھی سرخ سگنل دے دیا ہے۔ اس سڑک سے زاویۂ قائمہ بنانے والی سڑک کے لئے گرین سگنل ہو چکا ہے۔ اس لئے گاڑیوں کا قافلہ بہت تیزی سے بھاگ رہا ہے کہ کہیں ان کی سمت پر سرخ سگنل نہ پڑ جائے۔ میرے مقابل سڑک پر کھڑی ہوئی ٹریفک ختم ہو گی تو میں سڑک آسانی سے پار کر لوں گا۔

میرے سامنے ہی کھڑی ہوئی موٹر کار میں اگلی نشست پر ایک شخص کی بغل میں ایک عورت بیٹھی ہے۔ اُس کے ہونٹ ہلکے گلابی لپ اسٹک سے اٹے ہوئے ہیں۔ وہ عورت اسٹیئرنگ پر بیٹھے ہوئے خوبرو نوجوان سے ہنس ہنس کر باتیں کر رہی ہے۔ ہنستے ہنستے وہ کبھی اُس کے شانوں پر جھک جاتی ہے اور وہ نوجوان اُس عورت کے بالوں کی لٹ سے کھیلتا ہے۔ محبت کا کوئی چکر معلوم ہوتا ہے۔ محبت جو دنیا کا پہلا آدمی دنیا کی پہلی عورت سے کرتا آیا ہے۔ ہر دور میں، ہر جگہ اس کے انداز بدلتے رہے ہیں، معیار بدلتے رہے ہیں۔ جب یہ دونوں سیر و تفریح کر کے تھک جائیں گے یا کسی بڑے ہوٹل میں ڈنر کھا کر واپس ہوں گے تو ہو سکتا ہے دونوں کی محبت میں یہ گرمی نہ رہے۔

اس موٹر کے قریب ہی سرخ رنگ کی ہونڈا موٹر سائیکل پر بیٹھا ہوا شخص بڑی دلچسپی سے موٹر میں اس منظر کو دیکھ رہا ہے۔ حالانکہ اس کی پچھلی نشست پر بیٹھی ہوئی عورت کے ہاتھ کی گرفت اس کی کمر میں مضبوط ہے۔ شاید وہ شخص محبت یا ہوس کے میدان میں تشنہ کام ہو، یا پھر کسی انسانی جبلت کا شکار ہو۔

اس موٹر سے ذرا ہٹ کر ایک آٹو رکشا کھڑا ہے جس میں بیٹھے ہوئے دو افراد شاید میاں بیوی ہیں۔ کیوں کہ علیحدہ علیحدہ سمتوں میں ٹریفک کو دیکھتے ہوئے خاموش بیٹھے ہیں۔ آٹو رکشا کے سامنے ایک لاری کھڑی ہے جس میں چند مزدور کدالیں لئے کھڑے ہیں۔ یہ لوگ کام سے واپس جا رہے ہیں۔ ہر شخص کا چہرہ اُترا ہوا ہے اور اُن کی آنکھوں میں نہ جانے اور کتنے اُترے ہوئے چہروں کی بھیڑ ہے۔ یہ چہرے اُن کے گھروں اور جھونپڑیوں کی دہلیز پر اُن کے منتظر ہیں کہ یہ لوگ گھر آئیں گے تو بازار سے سودا سلف آئے گا، چولہا جلے گا۔ دھیمی روشنی سے جلتے ہوئے چراغ کے لئے مٹی کا تیل آئے گا۔ کیوں کہ خود یہ مزدور اپنے سامنے کتنے کھیلتے، چھوٹے چھوٹے بچوں کے پریوار کے لئے مٹی کا تیل ہیں۔ جب تک ان مزدوروں کے ہاتھ پیر چلتے رہیں گے تب تک اُن کے پریوار کے چراغ کو تیل ملتا رہے گا۔ اگر کسی دن کسی بے رحم مشین یا گاڑی کے نیچے آ کر ان کا ہاتھ یا پاؤں ناکارہ ہو جائے گا، تب اس پریوار کا کیا ہو گا۔ اس وقت ان کی زندگی کے چراغ کو تیل کہاں سے ملے گا؟

اتنے میں ایک ٹورنگ گاڑی بھی زنزناتے ہوئے آ گئی ہے۔ اس میں سب اسکول کے بچے ہیں۔ تمام بچے مل کر ایک کورس گا رہے ہیں۔ شاید یہ لوگ کسی پکنک کو جا رہے ہیں۔ ہر ایک بچہ اپنے ماں باپ کا مستقبل ہے۔ یہ تمام معصوم مستقبل مل کر ملک اور قوم کا مستقبل ہیں۔

میرے قریب ہی کچھ لوگ اور کھڑے ہیں۔ یہ لوگ بھی گرین سگنل کا انتظار کر رہے ہیں تاکہ ٹریفک ختم ہو جائے تو سڑک عبور کر سکیں۔

موٹر گاڑیوں کے حصے سے ذرا ہٹ کر سائیکل سوار کھڑے ہیں۔ کوئی سائیکل پر بیٹھے ہوئے ایک ٹانگ زمین پر ٹکائے ہوئے ہے اور کوئی نیچے اُتر کر کھڑا ہے۔ سائیکل سواروں میں یہ سامنے والا بوڑھا ایک بہت پرانی سائیکل لئے کھڑا ہے۔ اُس نے اپنے پاجامے کے سیدھے پائینچے کو کنارے پر ٹخنے کے پاس ڈوری سے باندھ لیا ہے تاکہ اُس کا پائجامہ سائیکل کی چین میں نہ آ جائے۔ یہ بوڑھا اپنی سائیکل سے زیادہ کمزور اور ناتواں ہے۔ اس کی سائیکل کے پیچھے اسٹینڈ پر اخبارات اور رسائل کا بنڈل ہے۔ شاید وہ ہاکر ہے۔ اس قدر ٹریفک میں پہلے تو اُسے اپنی جان بچانی ہے اور پھر اپنی سائیکل کو حادثے سے بچانا ہے، اُسے اپنی جان سے زیادہ اس سائیکل کی فکر ہے۔ اس لئے وہ اپنی سائیکل کو گاڑی کی زد سے بچا کر خود وہاں کھڑا ہے۔ اس عمر میں بے چارہ اپنی

جان سیکل پر لئے نہ جانے کس مجبوری کے تحت اِن خطرناک سڑکوں پر سیکل چلا رہا ہے۔ نہ جانے آگے کس موڑ پر اُسے کیا ہو جائے ۔

گھر گھر پہنچ کر لوگوں کو اخبار تقسیم کرنے والا یہ بوڑھا خود اپنے لئے ایک بُری خبر ہے۔ کیوں کہ مشینی جنون کے اس سیلاب میں وہ ایک تنکا ہے جو کسی بھی وقت ان کی زد میں آ سکتا ہے۔ سیکل سواروں میں بعض لوگ اپنی سیکلوں پر سامان کے بڑے بڑے ڈبّے باندھے جا رہے ہیں۔ ان بے چارے سیکل سواروں کو سڑک کا ایک ایک انچ اپنی ذمہ داری سے اور اپنی محنت سے طے کرنا ہوتا ہے جب کہ بسوں میں بیٹھے والے مسافران باتوں سے آزاد ہیں۔ انھیں بس میں بیٹھنے سے پہلے کسی محفوظ بس اسٹانڈ پر صرف بس کا انتظار کرنا پڑتا ہے اور بس میں داخل ہونے کے بعد کوئی خالی نشست ڈھونڈنی پڑتی ہے۔

سیکل سواروں سے ذرا اور آگے کی طرف میونسپلٹی کی ایک گاڑی کھڑی ہے جس میں سڑکوں پر پھرنے والے آوارہ کتے بند ہیں۔ اس گاڑی میں قید ہو کر بھی کتّے برابر بھونک رہے ہیں۔ گاڑی کے چاروں طرف لوہے کی جالی ہے بعض کتّوں کو اندازہ ہے کہ وہ اب مشکل میں پھنس گئے ہیں، کیوں کہ اُن کی آوازیں پست اور غمگین ہیں۔ انھیں منزل مقصود پر لے جا کر زہر دیا جائے گا۔ کیوں کہ یہی اُن کی منزل ہے ——— اور وہ کتّے جو سڑک پر اپنے مالکوں کے ساتھ جا رہے ہیں یا موٹروں میں بیٹھے ہیں یا تو لائسنس یافتہ ہیں یا اعلیٰ ذات کے کتّے ہیں انسانوں کی طرح کتوں میں بھی ذاتوں کی تفریق موجود ہے۔

ٹرافک بھی رکی ہوتی ہے کہ وہاں لوگوں کا ہجوم ایک جنازے کو لئے آجاتا ہے۔ کچھ لب ہلتے ہیں۔ اِنَّا لِلّٰہِ وَاِنَّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْن ——— مرنے والا مزے میں ہے کہ وہ اب ٹرافک کے شور سے بے نیاز ہے۔ مرحوم شاید کوئی غریب آدمی ہوگا کیوں کہ اُس کے جلوس جنازہ میں زیادہ لوگ نہیں ہیں۔ یہاں سڑکوں پر انسانوں کی شہرت اور امارت کا اندازہ اس کے پیچھے چلنے والے ہجوم ہی سے لگایا جاتا ہے۔ جنازے کے قریب کھڑے ہوتے معصوم بچے رو رہے ہیں۔ کہ اُن کا باپ گذر گیا۔ اور جلوس جنازہ کے چند لوگ خوش ہیں کہ مرحوم کو اچھا دن ملا ہے۔

جنازے کے پیچھے ایک پھولوں سے سجی ہوتی موٹر میں دولہا اور دلہن بیٹھے ہیں۔ یہ لوگ ازدواجی زندگی کی سڑک پر پہلا قدم رکھ رہے ہیں۔ اس موٹر کے اطراف کچھ براتی بھی ہیں۔ چوراہے پر ریڈ سگنل بدستور جل رہا ہے ...... مجھے سڑک پار کرنے کی جلدی ہے۔ میں رکی ہوئی ٹرافک کے درمیان چھوٹی سی جگہ پر اپنے لئے راستہ بنا لیتا ہوں۔ ایک قدم آگے بڑھتا ہی ہوں کہ ایک آٹو رکشا کی زد سے بال بال بچ جاتا ہوں۔ اُس کی زد سے نکل کر اب میں سوچتا ہوں کہ اگر چوراہے پر گرین سگنل پڑ جاتے میرا کیا ہوگا، کیا مجھے بھی اچھا دن ملے گا ——— ؟

یہ سُرخ سگنل چند سکنڈوں ہی رہے تو کتنا ___ اچھا ہے۔ میں رُکی ہوئی گاڑیوں کے درمیان راستہ بنا کر سڑک پار کر سکوں گا۔ لیکن، ٹھہری ہوئی گاڑیوں کے انجن اسٹارٹ ہیں، بلکہ یہ گاڑیاں قدرے سرک بھی رہی ہیں۔ پھر بھی میں آٹو رکشا کی زد سے نکل کر اب ٹھہری ہوئی موٹر کے بالکل سامنے ہوں۔ ابھی میں نے سڑک کا صرف ایک چوتھائی حصّہ پار کیا ہے۔ اپنے لئے ڈبل روٹی، ماں کے لئے دوا، بچّے کے لئے گیند اور بیوی کے لئے ساڑی خریدنا میرے لئے کوئی مسئلہ نہیں ہے بلکہ سب سے بڑا مسئلہ تو اِس وقت سڑک پار کرنے کا ہے۔ پیچھے پلٹ کر فٹ پاتھ پر واپس چلے جانا اب خطرے سے خالی نہیں ہے۔ میں سڑک پر آگے بڑھ کر خواہ مخواہ ایک مصیبت میں پھنس گیا ہوں۔

یہ سڑک کس نے بنا دی ___ ؟؟؟

لمحوں اور گھنٹوں کی فصیلیں کاٹنا اور روپیہ فراہم کرنا اتنا مشکل نہیں تھا جتنا مشکل اب یہ سڑک پار کرنا ہے۔ میں ہمّت کر کے اُس موٹر کے سامنے سے نکل جاتا ہوں۔ لیکن اب میرے سامنے ایک دیو ہیکل لاری ملک الموت کی طرح کھڑی ہے۔ کوئی عجب نہیں کہ یہ لاری بھی عادتاً مجھے روندتی ہوئی چلی جائے اور میں اپنے گھر والوں سے آخری بات چیت کرنے سے پہلے سڑک پر ریزہ ریزہ ہو جاؤں۔ اس سڑک کو پار کرنا کتنا جان لیوا مرحلہ ہے۔ میرے ذہن میں ایک لمحے سے بھی کم وقت میں موت کا نقشہ گھوم جاتا ہے۔ ذہن میں عجیب خیالات آتے ہیں مجھے زندگی میں ابھی بہت سے کام کرنے ہیں لیکن یہ لاری تو ایسے غرّا رہی ہے جیسے یہ مجھے روند کر ہی دم لے گی۔

شاید میں آدھی سڑک پار کر چکا ہوں ۔

چوراہے کے سگنل پر ابھی سُرخ روشنی موجود ہے۔ اب بقیہ نصف سڑک پار کرنا صرف چند لمحوں کی تو بات ہے لیکن اِس خودکار سگنل کا کیا بھروسہ۔ وہ کسی بھی لمحہ ٹرافک کو گرین سگنل دے سکتا ہے اسے ٹرافک سے ہمدردی ہے نہ مجھ سے۔ اپنے مقررہ وقت پر اپنی ڈیوٹی بجا لانا اس

شاعر۔ ممبئی

کا کام ہے۔ سگنل کو مقرر کرنے والے نے جانے سے کہ شاید آخری سگنل
نصب کر کے ہماری رہنمائی کر دی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہم اس سگنل کی
روشنیوں کا مطلب سمجھ کر بھی اس کی خلاف ورزی کریں۔ نتائج کی
ذمہ داری سے سگنل تو آزاد ہے۔ میں نے بے وقت سڑک پار کر کے
اپنی جان کا خطرہ مول لیا ہے۔ میرے دائیں جانب میرے مقابل کھڑی
ہوئی لاری کی طرف میں خود ہی ڈر اس سے دیکھتا ہوں۔ میری آنکھیں
اس لاری سے [illegible] رحم کی بھیک مانگ رہی ہیں۔ زندگی کی
بھیک مانگ رہی ہیں۔ وہ مجھے غصہ سے دیکھتا ہے اور میں چھلانگ
لگا کر اس کی زد سے نکل جاتا ہوں۔

شاید میں نے ایک [illegible] حماقت کر لی ہے۔

ٹھہری ہوئی گاڑیوں کے انجنوں کی گڑگڑاہٹ [illegible] مجھے صاف طور پر
سنائی دے رہا ہے۔

کاش اس سڑک کا وجود ہی نہ ہوتا۔۔۔!

ماں، بیوی اور معصوم بچے کی صورتیں میرے ذہن میں گھوم جاتی
ہیں۔ میں دل ہی دل میں ان لوگوں کی سلامتی کی دعائیں مانگنے
لگتا ہوں۔ مجھے سامنے والا فٹ پاتھ نظر آ رہا ہے اور وہاں موجود ڈبل
روٹی کی دوکان یا پھر ڈپارٹمنٹل اسٹور بلکہ پوری سڑک پر موت ہی موت
نظر آ رہی ہے۔ جو ہر لمحہ جیکسا [illegible] مجھے ہڑپ کر جانا چاہتی ہے۔

اب مجھے صرف دو گاڑیوں کے سامنے سے گزرنا ہے ایک تو ٹورنگ
بس ہے اور دوسری موٹر سائیکل ——— لیکن اچانک ٹھہری ہوئی
گاڑیوں کے انجن زور سے گڑگڑانے لگتے ہیں۔ ان گاڑیوں میں حرکت
بھی شروع ہو گئی ہے۔ شاید ان کے لیے گرین سگنل ہو چکا ہے۔ لیکن یہ
میرے لئے ریڈ سگنل ہے۔ موت کا الارم ہے۔ میں دم آخر پڑھی جانے
والی دعائیں پڑھنا شروع کر دیتا ہوں۔ نہ جانے کیسے میں نے ٹورنگ
بس کراس کر لی ہے۔ اب مجھے صرف ایک موٹر سائیکل کی زد سے بچ
نکلنا ہے۔ میں تقریباً دوڑنے لگتا ہوں۔ موٹر سائیکل بھی اسٹارٹ ہو کر اپنی
جگہ چھوڑ چکی ہے۔ اتفاقاً میں اس کی زد سے بھی نکل جاتا ہوں ——— معاً
میں دوسری جانب سے آتی ہوئی ایک موٹر کے پہیئے کی زد میں آجاتا ہوں
. . . . . میرے ذہن میں بجلیاں سی کوندتی ہیں ——— درد اور
تکلیف کی ایک لہر سی پورے بدن میں دوڑ جاتی ہے۔ سارے جسم میں دفعتاً
ایک پھندا سا محسوس ہوتا ہے۔ ان گنت سوئیاں سی چبھتی ہیں اور . . .

شاعر۔ بمبئی

پھر . ———

پھر . . . میری آنکھیں دھیرے دھیرے کھلتی ہیں، تو معلوم
ہوتا ہے کہ میں ایک دواخانے کے بیڈ پر پڑا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ میرے
زخم [illegible] معلوم ہو گیا ہے۔ بتدریج مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میری دونوں
ٹانگوں پر پلاسٹر چڑھا ہوا ہے اور ایک خون کی بوتل سے مجھے قطرہ قطرہ
خون دیا جا رہا ہے۔

جب میں سڑک پر چلا تھا تو [illegible] تھا لیکن یہاں اسپتال
میں رات کیسے ہوئی [illegible] کہاں تھا مجھے پتہ نہیں۔ کچھ یاد نہیں
اس وقت کا میرے ذہن میں کوئی [illegible] نہیں۔ شاید اسپتال کی نرسوں
اور ڈاکٹروں نے [illegible] حیات [illegible] کا حساب ہو۔

ڈبل روٹی، دوا، لیمنڈ اور [illegible] خریدنے کے پیسے اب بھی میری
جیب میں محسوس ہوتے ہیں۔ میرے گھر والے میری راہ دیکھتے دیکھتے تھک
کر سو گئے ہوں گے۔ گھر میں کوئی مجھے یاد کرتا ہوگا اور کہتا ہوگا [illegible]
[illegible] مجھے [illegible] اور نہ جانے کیا کیا کہہ کر دل ہی دل میں کڑھ
رہی ہوگی۔ [illegible] میں تپتے ہوئے سو چکی ہوگی۔ لیکن [illegible]
[illegible] کو کیسے بتا سکوں گا [illegible] اپنے گھر والوں سے اپنا
احوال کیسے کہہ سکوں گا۔ کس کام سے چلا تھا اور اب کس مصیبت میں گرفتار
ہو گیا ہوں۔ کہاں جانا تھا اور اب کہاں آ گیا ہوں ——— کیا کرنا تھا
اور کیا کر رہا ہوں۔۔!

[illegible] معمولی ناشتے نے میرے سامنے اور کتنے خیر [illegible]
اور غیر معلوم [illegible] کھڑے کر دیئے ہیں۔ پہلے مجھے قدموں کی فکر تھی۔ اب اس
سڑک نے مجھے پاؤں کی فکر میں مبتلا کر دیا ہے

گھر چلنے سے پہلے مجھے گھر والوں کی فکر لاحق تھی۔ لیکن اب ان سب
لوگوں کو میری فکر لاحق ہو گئی ہے۔ سڑک کے اس [illegible] اور بے رحم
خودکار سگنل نے مجھے [illegible] سے کتنی دور پھینک دیا ———

میں سڑک پر کیوں چلا تھا ——— ؟؟؟

○ ○

افسوس صد افسوس۔!!

کہ ۳۱ مئی ۱۹۷۷ء کو ابراہیم شفیق کا انتقال ہو گیا۔
دکن کے مایہ ناز افسانہ نگار کی یہ آخری کہانی ہے جسے اُسکی
موت نے اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے۔ (ادارہ)

رضوان احمد
ایڈیٹر عظیم آباد ایکسپریس، باقر گنج۔ پٹنہ ۔۴

چوراہے پر

آج میں چوراہے پر ننگا ہوگیا ــــــ

ہُوا کچھ یوں تھا کہ تیز ہَوا کے اَن دیکھے بے رحم ہاتھوں نے میرے کمرے کی ٹمٹماتی سی شمع بھی گُل کردی اور گھٹا ٹوپ اندھیرا چھا گیا۔ میں اپنے محبوس کمرے میں بیٹھا خیالات کے پرندوں کو تصوّرات کے پنجرے میں اسیر کرکے اپنی کہانی لکھنا چاہ رہا تھا کہ ہَوا کو شرارت سُوجھی اور اُس نے شمع گُل کردی۔ بس ہر طرف تاریکی ہی تاریکی تھی۔ ایسے وقت میں کاغذ قلم ہم رشتہ نہیں ہوسکتے تھے۔ یہ سب کچھ اتنی جلدی میں ہوا کہ میں حواس باختہ ہوگیا۔

میں کمرے کی تاریکی کو ٹٹولتا ہوا باہر آیا تو پتہ چلا کہ سارا شہر بُقعۂ نُور بنا ہوا ہے اور کافی چہل پہل ہے۔ میں آگے بڑھا اور چوراہے پر پہونچ گیا۔ چوراہے پر زندگی بہت تیزی سے دَوڑ رہی تھی۔ ٹریفک کا بے پناہ رَش تھا اور ایسے میں، میں سمتیں بھُول گیا تھا جن کے ادراک کے لئے کچھ دیر وہاں رُکنا پڑا۔ میں نہیں سمجھ پا رہا تھا کہ مجھے کس سمت میں جانا ہے اور میں یہ بات کس سے پُوچھتا کہ سارے چہرے اجنبی تھے۔

میں نے جب ایک شخص کو روک کر یہ سوال کیا تو اُس نے بڑے تمسخرانہ انداز میں کہا ’یہاں چار سمتیں ہیں۔ جانے کو تو کسی سمت جاسکتے ہو لیکن پہلے سمت متعین کرلو تو منزل پر آسانی سے پہونچ جاؤگے نہیں تو پھر ہمیشہ بھٹکنا پڑے گا۔

میرے سامنے چاروں رستے کھُلے ہوئے تھے۔ چاروں سمتیں واتھیں۔

چاروں طرف موٹر، رکشہ، کاریں، سائیکلیں اور انسانی قدم دوڑ رہے تھے۔ شائد اُنھیں منزل کا اِدراک ہوگیا تھا۔ لیکن میں اب تک بھُول بھُلیّوں میں پھنسا ہوا تھا۔ وہ شخص میرے سامنے ایک اور بڑا سوالیہ نشان چھوڑ کر چلا گیا۔ اب کیا ہوسکتا ہے؟ آخر میں منزل کی تلاش میں کس سمت میں جاؤں؟

میرے سامنے سب سے اہم سوال یہی تھا کہ میری منزل کس سمت میں ہے؟

مجھے اپنی بے بسی پر غصہ آیا اور اِس بات پر افسوس ہوا کہ میں اپنے کمرے سے منزل کی تلاش میں نکلا ہی کیوں۔ میں تو وہاں صرف اِس لئے نہیں رُک سکا تھا کہ ہر جانب گھٹا ٹوپ اندھیرا تھا اور اندھیرے نے اپنی چادر میں سب کچھ چھُپا لیا تھا۔ جو کچھ میں تلاش کرسکتا ڈھونڈنا چاہتا تھا وہ سب کچھ اندھیرے غبار میں گم تھا۔

جہاں زندگی اتنی برق رفتاری سے دوڑ رہی ہو وہاں پر چند منٹوں کے لئے بھی خاموش ہوکر رُک جانا موت کو دعوت دینا ہے۔ آخر حرکت ہی کا نام تو زندگی ہے۔ جب حرکت ہی نہیں تو پھر زندگی کہاں؟

اچانک میرے سامنے سے ایک شخص کھٹ کھٹ کرتا ہوا گُذرا۔ اُس کی دونوں ٹانگوں میں لکڑی کی بے جان بیساکھیاں پھنسی ہوئی تھیں۔ لیکن وہ دَوڑ رہا تھا اور بُری طرح ہانپ رہا تھا۔ بے جان لکڑی کی بیساکھیاں اور ایک جاندار آدمی، دونوں مل کر سڑک کو مُسخّر کرچکے تھے ــــــ لوگ بیساکھیوں کے سہارے بھی دوڑتے ہیں۔ زندگی کی یہ دوڑ بہت طویل ہے۔ اتنی طویل ہے کہ اُس کو ناپنے کے لئے سارے پیمانے ناکافی ثابت ہوچکے ہیں۔ زندگی کسی کو ایک لمحہ سُکون نہیں لینے دیتی۔ لوگ تو بیساکھیوں کے سہارے بھی دوڑ لیتے ہیں کیونکہ کبھی کبھی اپنے پیر بھی زنگ آلودہ ہوجاتے ہیں۔

میں نے جلدی سے جُھک کر اپنے پَیروں کو ٹٹولا۔ میرے پیر بالکل صحیح وسلامت تھے۔ میرے ہونٹوں پر ایک اطمینان بخش مُسکراہٹ دوڑ گئی۔ ”میں دوڑ سکتا ہوں۔ میں چل سکتا ہوں، میرے پَیر زنگ آلود نہیں ہوئے ہیں۔ میرے پَیر کُند نہیں ہوئے ہیں۔ مجھے بیساکھیوں کی ضرورت نہیں ہے۔

لیکن ــــــ مجھے سمت تو معلوم ہی نہیں ہے۔ کدھر جانا ہے؟

کیوں نہ میں اِس بیساکھی والے آدمی سے ہی پُوچھ لُوں کہ مجھے کدھر جانا ہے، میری سمت کون سی ہے۔ میں ابھی اندھیرے سے اُجالے میں آیا ہوں۔ میری آنکھوں میں اب تک اندھیرے کی پپڑیاں جمی ہوئی ہیں اور میں اُنھیں کھُرچ کر پھینک دینا چاہتا ہوں۔ آخر مجھے اُجالوں سے بھی تو استفادہ کرنا ہے۔

میں تیز تیز قدم اُٹھاتا ہوا اُس کے قریب آتا ہوں۔

اُس کے چہرے پر بہت اطمینان ہے۔ وہ بہت تیزی سے مشینی انداز میں بیساکھیاں آگے بڑھا رہا ہے

”جناب کیا میں آپ کا کچھ وقت لے سکتا ہوں۔“ اُس کے ہاتھ یک لخت رُک

جاتے ہیں۔ گلشن کی بیساکھیاں بھی ساکت ہو جاتی ہیں۔

"فرمائیے"

"بھائی میرا سوال کچھ عجیب سا ہے لیکن ـــــ"

"میرا خیال ہے کہ آپ میری ٹانگوں کے بارے میں مجھ سے دریافت کریں گے۔ حالانکہ یہ سوال اب تک مجھ سے ہزاروں افراد کر چکے ہیں لیکن مجھے یہ بتانے میں کوئی ہچکچاہٹ نہیں کہ دس سال قبل ایسی ہی ایک خوشگوار شام کو میں سڑک پار کر رہا تھا کہ موٹر کے نیچے آ گیا میری دونوں ٹانگیں ضائع ہو گئیں' اور میں اپاہج ہو گیا' لیکن آپ دیکھ رہے ہیں کہ میں اپاہج نہیں ہوں' میں چل سکتا ہوں' دوڑ سکتا ہوں۔ اِن لکڑی کی بے جان ٹانگوں کے سہارے جو میرے جسم کا حصّہ نہیں ہیں۔ لیکن میں محض اِن بے جان ٹانگوں کے سہارے ہی نہیں دوڑتا' اِس میں میری قوتِ ارادی کو بھی دخل ہے۔ میری قوتِ ارادی اپاہج نہیں ہے۔ میں ناقابلِ تسخیر قوتِ ارادی کے سہارے منزل کی جانب گامزن ہوں۔ میری ٹانگیں نہیں ہیں۔ میں اِن سے دس سال قبل محروم ہو گیا تھا' لیکن مجھے کوئی غم نہیں ـــــ"

"لیکن میں آپ سے یہ بات دریافت کرنے نہیں جا رہا تھا۔ مجھے تو صرف پوچھنا ہے کہ میں ابھی ابھی اندھیرے سے اُجالے میں آیا ہوں لیکن ابتک سمتوں کا ادراک نہیں ہو سکا ہے' ابھی میں منزل کا تعین نہیں کر سکا ہوں' میں اِس کے متعلق آپ سے دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ آپ مجھے جہاندیدہ معلوم ہوتے ہیں۔"

"سمتیں چاردانگ میں پھیلی ہوئی ہیں لیکن انسان کے قدم جس کی تسخیر کر لیں وہی اُس کی منزل ہے۔ پھر اُجالا تو ہمیشہ نہیں رہتا" یہ کہہ کر وہ آگے بڑھ گیا اور میں اُس کے جملے پر غور کرنے لگا۔ یہ جواب پہلے سے مختلف تھا۔

میں مخالف سمت میں سفر کر کے پھر چوراہے پر آ کر رُک گیا۔ بظاہر اُس کی سُلجھی ہوئی بات بھی مشکل مُعمّے کی طرح اُلجھی ہوئی تھی۔ میں نے محسوس کیا کہ دھیرے دھیرے میرے پیر برف ہوتے جا رہے ہیں۔ شائد وہ پتھر میں تبدیل ہو جائیں گے۔ کیونکہ میں اُن کا مصرف نہیں لینا چاہتا۔ اُن کا اصل منصب اُنھیں سونپنا نہیں چاہتا۔

پھر میرے سامنے اِس چوراہے کے چاروں راستے پھیلے ہوئے تھے اور میں اپنے پیروں میں لرزش سی محسوس کر رہا تھا۔

چوراہے پر رَش بڑھتا ہی جا رہا تھا۔

میں نے خود سے سوال کیا۔ کیوں نہ میں بھی کسی سمت چل پڑوں منزل کہیں نہ کہیں مل ہی جائے گی۔ راستے کی دشواریوں سے بھی نبرد آزما ہوں کیونکہ حالات سے نبرد آزمائی ہی زندگی کی اصل حقیقت ہے۔

پھر فوراً ہی میرے ذہن میں ایک اور سوال نے سَر اُبھارا ـــــ سفر کے لئے راہبر تو ضروری ہوتا ہے کیونکہ راہبر کے بغیر منزل ہی نہیں مل سکتی۔ میری نظر جستجو کرتی ہوئی سڑک کے اُس پار بیٹھے ہوئے چڑی مار پر پڑ جاتی ہے جس کے پنجرے میں کئی طرح کے پرندے پَر پھڑپھڑا رہے ہیں۔ میرے قدم خود بخود اُدھر اُٹھ گئے۔

مختلف قسم کے پرندے پنجروں میں مُقید تھے اور چڑی مار بڑے فاتحانہ انداز میں کبھی پنجرے کو اور کبھی آنے جانے والوں کو دیکھ رہا تھا۔ لوگوں کی بھیڑ اُس کے گرد بڑھتی جا رہی تھی اور پھر اُس نے پُرغرور انداز میں ایک باز پنجرے سے نکالا۔ اُس کے تیز پنجے بالکل آزاد تھے' نوکیلی چونچ مُسلسل حرکت کر رہی تھی' لیکن آنکھیں' اُسکی عُقابی آنکھیں ـــــ اُس کی آنکھیں سِلی ہوئی تھیں۔ وہ بینائی سے محروم تھا اور اُسکے لئے دنیا اندھیری تھی۔ اپنے تیز پنجے کہاں پیوست کرتا۔

"آپ سب یہ تو جانتے ہی ہیں کہ باز ایک خونخوار شکاری پرندہ ہے۔ اِسکے پنجے تیز' چونچ مضبوط اور آنکھیں روشن ہوتی ہیں' لیکن آپ دیکھ رہے ہیں کہ اِس کی آنکھیں سِلی ہوئی ہیں' یہ شکار نہیں کر سکتا۔ یہ کمزور پرندوں پر جھپٹ نہیں سکتا۔ یہ اُن کے نرم اعضا پر اپنی چونچ تیز نہیں کر سکتا۔ بلکہ یہ لوگوں کی قسمت کا حال بتاتا ہے۔ یہ ایک طرف کارڈ رکھے ہوئے ہیں جن میں آپ کی قسمت کا حال پوشیدہ ہے۔ آپ اِسے حکم دیں اور یہ کارڈ لا کر آپ کے حوالے کر دے گا۔"

مجھے پھر یاد آیا کہ میں بہت عرصے سے بے سمتی کا شکار ہوں۔ یہ کام کوئی انسان ابتک نہیں کر سکا کہ مجھے سمت بتا سکے' کیوں نہ میں اِس پرندے سے اپنی منزل کا پتہ معلوم کر لوں اور میں نے بہت بے تابی سے اٹھنی اُچھال دی۔ اُس نے ذرا سی دیر میں ایک کارڈ میرے سامنے لا کر ڈال دیا۔

میں نے جلدی جلدی اُسے دیکھا۔ تحریر کو سمجھنے کی کوشش کی اور سڑک کے ایک طرف چل پڑا۔

میں نے لیمپ پوسٹ کے قریب آ کر اُس کارڈ کو پڑھا۔

"زندگی گھنے' تاریک اور پُرخار جنگلوں کا سفر ہے' اِس لئے پیرہن بچا کر چلئے۔"

میری آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا گیا اور میں نے محسوس کیا کہ میری آنکھیں بھی سی دی گئی ہیں میری روشن آنکھوں پر بھی مضبوط ٹانکے لگا دئیے ہیں۔"

میں پھر خیالات کے عمیق سمندر میں غوطے کھانے لگا۔

مجھے اپنی حماقت پر افسوس ہو رہا تھا کیونکہ جب انسان ہی منزل کا پتہ نہ دے سکے تو بے نور آنکھوں والا پرندہ کیا سمت دکھائے گا۔ انسان بھی کتنے فریب کھاتا ہے۔ وہ سارے لوگ جو چڑی مار کے گرد جمع ہیں' اِسی طرح مایوس و نامراد ہو کر لوٹیں گے اور اُنھیں بھی ایسی ہی کوئی مُبہم سی تحریر مل جائے گی۔ جو بصارت سے محروم ہو وہ کبھی منزل کا پتہ نہیں دے سکتا وہ رہنمائی نہیں کر سکتا۔ رہنمائی کا

شاعر۔ بمبئی

منصب اُن کے لئے ہے جو ہر لمحہ آنکھیں کھُلی رکھتے ہیں ــــــ میں نے ایک بار پھر کامڈ پر نظر ڈالی اور سوچنے لگا۔ "یہ اُونچی اُونچی عالیشان عمارتیں آخر کیا ہیں؟ پھر پُرخار جھاڑیاں انسان کے راستے میں رخنہ انداز کیوں ہو جاتی ہیں۔ یہ سارا مایا جال آخر انسان ہی کے لئے تو بنا ہے۔ ایک ڈور ہے جس کا کوئی سرا ملتا ہی نہیں ہے ــــ اُس کی تلاش میں خود انسان ہی اُلجھتا چلا جاتا ہے۔ لیکن جنھیں منزلِ ہفت خواں طے کرنی ہے وہ مایا جال میں اُلجھ کر کیسے رہ سکتے ہیں۔ اِن رکاوٹوں کی حیثیت تارِ عنکبوت سے زیادہ نہیں جو محض اشاروں پر ٹوٹ جایا کرتے ہیں۔

میں پھر سے بھری پُری سڑک کا جائزہ لیتا ہوں۔ اب میرے ذہن کے اندر کی گھٹن ختم ہوتی جا رہی ہے۔ میں اپنے کو پُرسکون محسوس کرتا ہوں۔

سڑک اِس وقت بھی پُورے شباب پر ہے۔ ٹریفک اُبل رہا ہے۔ چڑھتے ہوئے دریا کی طرح جوش مار رہا ہے۔ میں چہروں پر شناسائی کی کوئی تحریر پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں لیکن سارے چہروں پر اجنبیت کی گرد اَٹی ہے

اپاہج تک خود کار کرسی پر دوڑتے چلے جا رہے ہیں۔ لنگڑے بیساکھیوں کے سہارے زندگی کی دوڑ میں حصّہ لے رہے ہیں اور میں ــــ مَیں تو آج اپنے کمرے میں اپنی کہانی لکھنے جا رہا تھا لیکن فیوز اُڑ گیا اور میں اُکتا کر باہر چلا آیا۔ اب میں پھر سوچ رہا ہوں کہ کمرے میں جا کر خیالات کے پرندوں کو تصوّر کے دام میں اسیر کر کے اپنی سرگذشت مکمل کر لوں۔ آخر میرے پاس نہ ٹرالی ہے اور نہ بیساکھیاں جن کے سہارے مَیں زندگی کی دوڑ میں حصّہ لے سکوں۔ میرا قلم ہی میرے قدموں کا ساتھ نہیں دے پاتا یا میرے قدم میرے قلم کا ساتھ نہیں دے پاتے۔ دونوں کے درمیان جو خلیج ہے وہ کسی طرح کم نہیں ہوتی۔ اگر میں اِس دُوری کو کم کر سکوں ــــــــ اچانک میں کسی سے ٹکرا جاتا ہوں۔

"اندھے ہو دیکھ کر نہیں چلتے۔"

میں گھبرا کر اجنبی کے چہرے پر نظریں ڈالتا ہوں۔

"یہ مجھے گھُور گھُور کر کیا دیکھ رہے ہو۔ ٹکر بھی ماری اور آنکھیں بھی دکھا رہے ہو۔"

"معاف کرنا بھائی بے خیالی میں ٹکرا گیا۔"

"آپ تو بے خیالی میں ٹکرا گئے لیکن آپ کو پتہ ہے کہ اِس طرح بے خیالی میں ٹکرا جانا دوسروں کے لئے کس قدر ضرر رساں ہے۔ آپ میری رفتار میں سُستی کا موجب بنے۔ آپ نہیں جانتے کہ دنیا کس تیز رفتاری سے دوڑ رہی ہے۔ میری رفتار کم ہو گئی تو میں لوگوں سے پیچھے رہ جاؤں گا۔"

"بھائی میں بہت شرمندہ ہوں لیکن کیا آپ بتا سکیں گے کہ آپ اپنی رفتار کا اندازہ کیوں کر کرتے ہیں۔ آپ کے پاس کوئی ایسا پیمانہ ہے جس سے آپ اپنی رفتار ناپتے ہیں۔ اور ابھی آپ نے کہا کہ آپ کی رفتار کم ہو گئی، اِس لئے آپ دوڑ میں پیچھے رہ جائیں گے۔"

"آپ کے اِن سوالوں کا جواب میں دے سکتا ہوں لیکن آپ پہلے مجھے بتائیں کہ کیا آپ اِس دَوڑ میں شامل نہیں ہیں؟

"مجھے اِس کا علم نہیں ہے۔"

"آپ عجیب آدمی ہیں۔ آپ چل رہے ہیں، آپ پھر رہے ہیں اور آپ کام کر رہے ہیں لیکن آپ کو یہ معلوم نہیں کہ آپ اس دَوڑ میں شامل ہیں یا نہیں۔ یہ فرار کی کیفیت ہے۔ مجھے یہ بتائیے کہ آپ کیا کرتے ہیں۔"

"مَیں ــــــ" میں نے لمبی سانس کھینچ کر کہا ــــــ "مَیں ایک آج ... خیالات کے پرندوں کو تصوّر کے دام میں اسیر کر کے اپنی سرگذشت لکھنے جا رہا تھا کہ کمرے کی روشنی چلی گئی اور گھٹا ٹوپ اندھیرا چھا گیا۔ ہاتھ کو ہاتھ سُجھائی نہیں دے رہا تھا۔ ایسی حالت میں قلم و کاغذ ہم رشتہ نہیں ہو سکتے تھے۔ اور میں کمرے کے اندھیرے سے اُکتا کر چوراہے پر چلا آیا۔"

یعنی آپ نے اُجالا کرنے کی کوئی جدوجہد نہیں کی۔ تو پھر میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ آپ اِس دَوڑ میں شامل نہیں ہیں۔ اِس دَوڑ میں وہی شامل ہو سکتا ہے جو جدوجہد کر سکتا ہو۔ اِس دوڑ کا نام ہی جہدِ مُسلسل ہے۔"

"تو پھر میں کیا کروں؟" میں نے بے بسی سے پُوچھا۔

"مجھے حیرت ہے کہ آپ لکھنا چاہ رہے ہیں لیکن آپ نے روشنی واپس لانے کی کوئی جدوجہد نہیں کی۔ اِس سے صاف ظاہر ہے کہ آپ میں روشنی حاصل کرنے کا کوئی جذبہ نہیں تھا۔ کوئی تڑپ نہیں تھی۔ آپ نے چوراہے پر بیساکھی کے سہارے دوڑنے والے اُن اپاہجوں کو نہیں دیکھا؟ وہ پیروں سے معذور ہونے کے باوجود کہ رتوں کو زیر کرنے کا جذبہ رکھتے ہیں۔"

لیکن آپ ہی بتائیے کہ میں روشنی کو کیسے واپس لاتا؟ اندھیروں کو اُجالے میں کیسے بدلتا؟ آپ ہی بتائیے کہ میں اندھیرے سے کیسے نکلوں کہ مجھے سب کچھ نظر آنے لگے اور قلم و کاغذ ہم رشتہ ہو سکیں، تاکہ میں اپنی بھُولی بِسری کہانی لکھ سکوں جو ذہن کے کرم خوردہ اوراق میں بند ہے۔"

"آپ صرف میری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ آپ میں جدوجہد کرنے کا جذبہ نہیں ہے۔"

میں خود کو اندر ہی اندر شکستہ محسوس کرتا ہوں۔" میں اپنے اندر اس جذبے کو بیدار کرنا چاہتا ہوں۔ کیا آپ میری رہنمائی کریں گے۔" میں اپنا زخم زدہ سوال اُس کی جانب اُچھال دیتا ہوں۔

"نہیں ــــ اُس کا جواب بھی بے حد مُشکل ہے۔

"کیوں" میں اور بھی سمٹ جاتا ہوں۔

"اس لئے کہ آپ کی رفتار سست ہے۔ میری رفتار تیز ہے اور آپ کے قدم میرے قدموں کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ روشنی وہی واپس لا سکتا ہے جو خود کو جد وجہد کے تھپیڑوں میں فنا کر دے۔ آپ روشنی واپس نہیں لا سکتے۔" یہ اُس کا قطعی فیصلہ تھا اور وہ مجھے حیرت زدہ چھوڑ کر آگے بڑھ گیا میں دُور تک اُسے جاتے دیکھتا رہا۔ اُس کی رفتار واقعی بہت تیز تھی۔

"آپ روشنی واپس نہیں لا سکتے ——!"

"آپ روشنی واپس نہیں لا سکتے !! ——!!"

"آپ روشنی واپس نہیں لا سکتے —— !!!"

اُس کے الفاظ میرے دماغ پر کوڑے کی طرح لپکنے لگے۔ ذہن میں آندھیاں سی چلنے لگیں اور میں بے قابو ہوتا گیا۔

"پھر سوال یہ ہے کہ کیا واقعی میں تاریکی میں بھٹکتا رہوں گا۔"

میرا ذہن میدان کارزار بنا ہوا تھا۔ مختلف خیالات آپس میں گتھم گتھا تھے۔ میں خود بھی کسی فیصلے پر نہیں پہونچ پا رہا تھا۔

آخر اُس نے میرے سوال کا جواب کیوں نہیں دیا؟ ایسا بھی تو ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی ساری برق رفتاری کے باوجود درحقیقت میں ہی ہو۔ تاریکی ہی میں ہاتھ پیر مار رہا ہو کیونکہ اُس میں اور مجھ میں یہی فرق ہے کہ وہ تاریکی سے نبرد ہے اور میں خود کو تاریکی کے حوالے کر کے مطمئن ہو گیا ہوں۔

اچانک ایک کار کے بریک میرے نزدیک چرچرائے اور وہ میرے بالکل قریب آکر رُک گئی۔ میں نے نظر کا جال کھڑکی کے راستے اُس کے اندر پھینکا تو ایک چہرے کی تحریر میری آنکھوں نے پڑھ لی۔

"نلنی! تم ——؟"

"ہاں تم یوُں کہاں مارے مارے پھر رہے ہو۔ یہ تم نے کیا شکل بنالی ہے۔ کیا بیراگ لے لیا ہے؟"

اُس نے کئی سوال ایک ساتھ کر ڈالے۔ میں سوالوں سے بہت گھبراتا ہوں، یہ بات نلنی بھی جانتی ہے۔ میں حواس مجتمع کرتا ہوں —— "نلنی میں جنم جنم سے بیراگی ہوں اور بیراگی کا کام ہی نگر نگر پھرنا ہے۔"

"تو کیا تم نے اب لفظوں کا استعمال ترک کر دیا ہے؟"

میں سمجھ گیا کہ نلنی کیا پوچھنا چاہتی ہے کیونکہ وہ کالج کے زمانے سے ہی اُس کی ساتھی تھی

"نہیں نلنی الفاظ کا استعمال ترک کر دوں گا تو گونگا نہیں ہو جاؤں گا۔ دم نہیں گھٹ جائے گا لیکن اب تو ایسا لگتا ہے کہ الفاظ ہی گونگے ہوئے جاتے ہیں۔ اب ان میں پہلی سی جان نہیں ہے۔"

"تم گاڑی کے اندر آجاؤ" نلنی نے تحکمانہ لہجے میں کہا۔

گاڑی میں بیٹھتے ہی کار فرّاٹے بھرنے لگی۔ میں نے اتنی برق رفتاری سے کبھی منزل طے نہیں کی تھی۔ ذہن کے کسی گوشے سے یہ سوال اُبھرا کہ نلنی کو یہ سب کچھ کہاں سے ملا۔ کالج کے زمانے میں تو وہ بھی اُسی کی طرح معمولی سی لڑکی تھی۔ اُس نے اتنی تیزی سے یہ منزلیں کس طرح طے کریں۔

"پیارے اپنے الفاظ مجھے دے دو۔"

اپنے الفاظ تمہیں دے دوں؟ تو کیا میں گونگا ہو جاؤں؟ پھر میرے پاس باقی کیا بچے گا؟ پھر میں کس کے سہارے جی سکوں گا؟"

"میں تمہیں سہارا دوں گی، تم میری ہی رفتار سے دوڑ سکو گے۔ میں تمہیں گونگا بنانا نہیں چاہتی تمہاری آواز کو توانائی دینا چاہتی ہوں۔"

"نلنی مجھے رفتار سے پہلے اُجالے کی ضرورت ہے۔ اندھیروں میں میرا دم گھٹ رہا ہے۔"

گاڑی ایک شاندار اور بنگلے میں رُک گئی۔

نلنی اپنے گداز ہاتھوں میں اُس کا ہاتھ تھامے اندر چلی گئی۔ ہال میں اتنی روشنی تھی کہ اُس کی نگاہیں خیرہ ہوئی جا رہی تھیں۔ اُسکے ذہن میں کوندا سا لپک گیا —— یہ سب اُجالوں کے مسافر ہیں۔ ان کی راہوں میں کہکشاں بچھی ہوئی ہے۔ کیا یہ اُجالے میرے مقدّر میں نہیں ——؟

"نلنی کیا یہ اُجالے میرے مقدّر میں نہیں ہیں؟"

اُسکا کھنکتا ہوا قہقہہ گونجا —— یہ سب اُجالے تمہارے ہیں لیکن اپنے الفاظ مجھے دے دو۔

اور پھر میرے دیکھتے ہی دیکھتے نلنی کا جسم روشنی میں پگھلنے لگا تحلیل ہونے لگا۔ ایک ہاتھ سے پھسلتا ہوا دوسرے ہاتھ میں چلا گیا اور اندھیرے میں کہیں گم ہو گیا۔ پھر اُس نے دیکھا کہ وہ ایک کمرے میں داخل ہو رہی ہے۔ اُس کا تعاقب کرتے ہوئے میرے قدم وہاں تک پہونچے تو دروازہ بند ہو چکا تھا۔ دروازے پر دستک دی تو باہر کھڑے ہوئے شخص نے گریبان پر ہاتھ ڈال دیا۔

"میں اُن کے ساتھ ہوں۔"

"تو کیا ہوا۔ بائی جی ابھی صاحب کو خوش کرنے گئی ہیں۔"

پھر اُس نے بہت سے بڑے بڑے نوٹ نکال کر میرے منہ پر ڈال دئیے۔ مجھے ایسا لگا کہ سارے نوٹ میرے ہاتھوں پر زہریلے ناگ بن کر لہرانے لگے ہیں۔ میں

(باقی صفحہ ۲۲۶ پر)

حمید سہروردی
صدر شعبۂ اردو، نوگن کالج - بیڑ — (مہاراشٹرا)

نہیں کا سلسلہ ہاں سے

دن ہو کہ رات، بابا کے کمرہ میں زیرو پاور کا سبز بلب جلتا ہی رہتا ہے۔ بابا نے اِدھر کئی دنوں سے بات چیت بھی بند کر دی ہے۔ بابا مصلّے پر بیٹھے ہوئے تسبیح کے دانے پھیرنے لگے ہیں۔ کچھ دیر بعد اُنھوں نے گردن اٹھائی، اور رونا شروع کیا۔ چند ثانیوں کے لئے آنسو تھم گئے، اب آہستہ آہستہ کچھ کہنے لگے ہیں ——— میرے اندر کی مایوسی، مجھے کہیں دُور لیجانا چاہتی ہے ——— لیکن کہاں ——— ؟ ایک سوال اٹھتا ہے۔ جواب کی تلاش میں ہوں، اور کوئی بات یا خیال واضح نہیں ہے۔ ایک موہوم سا خیال، میری آنکھوں اور ذہن پر پوری طرح قابض، و حاوی ہو چکا ہے ——— ابھی بابا کچھ کہنے ہی والے تھے کہ بہو، اُن کے کمرہ میں داخل ہوئی۔ بابا، بابا ——— آج رات خواب میں انگیٹھی ٹوٹ گئی ——— !

بابا نے فوراً کہا ——— انگیٹھی ٹوٹ گئی ——— ؟

ہاں بابا، میں جب رات میں سو گئی تھی نا۔ ایک دم میری آنکھوں کے سامنے اندھیرا سا چھا گیا۔ میں پہلے تو گھبرا گئی۔ پھر میں نے خود ہی اپنے دھڑکتے ہوئے دل کو بہت پیار سے سمجھایا کہ دن بھر کے کام کاج سے کمزوری محسوس ہو رہی ہو گی ——— جب رات کا کوئی ایک بجا ہو گا کہ میں خواب میں کیا دیکھتی ہوں کہ باورچی خانہ میں رکھی ہوئی انگیٹھی تڑخ تڑخ کر ٹوٹ رہی ہے۔ میں انگیٹھی کے بالکل سامنے بیٹھی ہوں۔ اِس خواب کو دیکھ کر میں خوف زدہ ہو گئی۔ اِسی خوف کے مارے میری آنکھ کھل گئی۔ میں نے دیکھا کہ گھڑی کے سبز ڈائیل میں صرف چمکدار اور سنہرے ہندسے ہی چمک رہے ہیں اور ٹِک، ٹِک ٹِک ٹِک ٹِک، ٹِک کی آواز آ رہی ہے۔ اور سارے ماحول پر پُر سکوت اور ہیبت ناک تاریکی اور سنّاٹا چھایا ہوا ہے، میں اور گھبرا گئی۔ پھر میں نے اپنے دل کو اپنے ہی ہاتھوں مضبوط پکڑ لیا اور دوسری کروٹ بدل کر سو گئی۔ لیکن میری آنکھوں سے نیند جُدا ہو چکی تھی۔ البتہ گھڑی کی ٹِک ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک میرے کانوں میں پھنسی ہوئی تھی میں سوچ رہی تھی کہ جلد ہی صبح ہو جائے۔ اور میں آپ سے آ کر خواب سناؤں۔ سن رہے ہیں بابا، گھڑی کی آواز ٹِک ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک ابھی تک آ رہی ہے، اور یہاں تک آ رہی ہے، انگیٹھی کیوں ٹوٹ گئی بابا ——— !

بابا پھر رونے لگے۔ بابا کی عجیب حالت ہے۔ وہ پہلے خوب روتے ہیں اور پھر اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتے ہیں ——— کیا میں مایوس ہوں ——— ؟

بابا زور سے چیخے۔ پھر خاموش ہوئے ——— کہاں ہے ——— کچھ بھی تو نہیں ہے۔ ہاں مجھے بھی صرف گھڑی کی ٹِک ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ سب لوگ کہاں ہیں ——— کون لوگ ——— میں تو یہیں ہوں۔ کتنے یُگ بیت گئے۔ میں یہیں اِسی کوٹھری نما کمرہ میں مقیّد ہوں۔ باہر کیا ہو رہا ہے۔ کہیں سورج کا جنازہ تو نہیں نکل گیا۔

بابا زیرو پاور کے سبز بلب کو گھورنے لگے۔ یوں لگ رہا ہے، کہ کچھ منٹوں میں بلب کو پھوڑ دیں گے۔ پھر نظریں نیچے کر لیں۔ اپنی انگلیوں کو دیکھا۔ اپنی ہتھیلی کی ریکھاؤں کو غور سے دیکھنے لگے۔

کتنی لکیریں ——— کون سی لکیریں میری نجات دہندہ ہیں، کون سی ہاں وہی آواز ٹِک ٹِک . . . . . "

بابا گھڑی کی آواز کو بغور سننے اور گننے لگے۔

ایک ——— دو ——— تین ——— چار ——— پانچ ——— چھ

نہیں، نہیں، اس کے بعد کوئی ہندسہ نہیں ہے۔

بابا نے پھر ایک مرتبہ زور سے آواز لگائی۔

نہیں، نہیں، کیا کہا بیٹی ـــــ انگیٹھی ـــ کونسی، مٹی یا لوہے کی۔ کونسی اسے کہاں گئی بیٹی ـــــ تم نے خواب میں کیا دیکھا۔ انگیٹھی ـــ اوہ کیا کہا تھا ـــ گھڑی کی ٹِک ٹِک کی آواز ـــــ آواز تو مجھے بھی سنائی دے رہی ہے، اور کیا کہا تھا بیٹی ـــــ

بابا نے گردن اوپر اٹھائی ـــــ !

ارے کہاں گئی بیٹی ـــــ ارے یہاں تو کوئی بھی نہیں ہے ـــ خاموشی ـــ اب کیا بج رہا ہے ـــ چھ ـــ نہیں نہیں ـــــ پھر کیا بج رہا ہوگا ـــ کوئی آواز نہیں۔

بابا نے پاس پڑا ہوا پنسل اٹھایا، اور ایک صاف ستھرے کاغذ پر لکھنے لگے۔

کیا کہا تھا ـــ ٹِک ٹِک ٹِک ٹِک، ٹِک ٹِک ـــ اس کے بعد ـــ کیا کہا تھا بیٹی ـــــ

باہر نل سے پانی کے گرنے کی آواز آ رہی تھی ـــــ ٹپ، ٹپ ـــ ٹپ ـــ ٹپ ـــ ٹپ ـــ ٹپ ـــــ اور اس کے بعد کچھ بھی نہیں ـــــ ارے میری سماعت کو کیا ہو گیا ـــــ ہاں میرے ہاتھ میں تو پنسل ہے۔ میں کچھ لکھنا چاہ رہا تھا ـــ کیا لکھنا چاہ رہا تھا افسوس صد افسوس ـــــ آنکھوں سے آنسو رواں تھے ـــــ میں کیا لکھ رہا تھا۔ بابا کچھ دیر سوچتے ہیں، اور کاغذ پر لکھتے ہیں۔

"ہم جب کچھ لکھنے کے لئے ہاتھ میں قلم اٹھاتے ہیں تو ہم سب کچھ نہیں لکھتے جو ہمارے ذہن میں ہوتا ہے، اور ہم وہ سب کچھ نہیں سوچتے، جو ہمارے ذہن اور سوچوں میں ہوتا ہے۔ لاشعور کے دروازے ایکدم بند ہوتے ہیں۔ دیکھو تو بھی بیٹی، تم اپنے امتحانی پرچوں میں کیا لکھتی ہو، وہی جو دوسروں کی فکر کو الفاظ کی شکل میں ڈھالتی ہو۔ اور اپنی سوچوں کو جوں کا توں چھوڑ کر یونہی یونہی چلی آتی ہو۔ اور تحریر پھر ہمارا مذاق اڑانے لگتی ہے اور ہمارے ہی کئے کاٹ کر دُھڑ دُھڑ ہنستی چلی جاتی ہے۔"

ارے کہاں گئی بیٹی ـــ میں تم سے ہی باتیں کر رہا ہوں۔

بابا الفاظ کے مفہوم سے پوری طرح واقف تھے۔ وہ اکثر کہا کرتے تھے کہ میں سب کچھ دیکھ رہا ہوں۔ میں بہت کچھ سُن رہا ہوں لیکن الفاظ میرا ساتھ نہیں دیتے ہیں۔ تعجب تو اس بات پہ ہے کہ الفاظ سے مفر بھی ممکن نہیں۔

میری گویائی شاید دھیرے دھیرے گھڑی کی ٹِک ٹِک میں تحلیل ہوتی جا رہی ہے۔ میں منظروں اور صداؤں کو الفاظ کا جامہ کیوں نہیں پہنا سکتا ـــ تعجب ہے کہ ہم نے ہی انہیں ایجاد کیا ہے۔ میرے ذہن میں الفاظ گتھم گتھا ہو رہے ہیں۔ لیکن ایسا کیوں ہو رہا ہے، کہ میں کچھ بھی نہیں کہہ سکتا۔ ہم کون کونسی باتوں کو صاف سیدھے، اور صریح انداز میں کہتے چلے جائیں۔ ارے ٹٹولو ـــ ٹٹولو ـــ دیکھو اور سنو ـــــ بہتر تو یہی ہے کہ ہم اپنی تمام سچائیوں کو ایک ایک کر کے علاحدہ علاحدہ شکلوں میں بنی نوع انسان کے سامنے لکھ دیں اور کہہ دیں کہ تمہیں ان میں سے کون سی سچائی پسند ہے۔ اسے لے لو ـــ تو چند ایسے بھی نکلیں گے اور کہیں گے کہ ہم سب کو سچائیاں بتلانے والا پاگل اور ہذیان گو ہے۔ ارے کہاں گئی بیٹی ـــــ سُن رہی ہو آواز ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک آواز سنائی دے رہی ہے۔ لیکن اس کے بعد کونسا ہندسہ ہوگا ـــ بیٹی، کیا تم جانتی ہو کہ اس کے آگے کونسا ہندسہ آتا ہے۔ کیا کہا تھا تم نے ـــــ ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک ٹِک ـــــ اس کے بعد کیا کہا تھا ـــ انگیٹھی ٹوٹ گئی۔

کس کی انگیٹھی ٹوٹ گئی، بابا ـــــ !

بابا نے مردانہ آواز سُن کر اپنی گردن اوپر اٹھائی۔

ہاں بیٹا ـــــ انگیٹھی ٹوٹ گئی ـــــ کل رات ـــ خو ـــ

مگر کس کی ـــــ ،

ہاں کس کی ـــــ !

چھوڑ دو ـــــ آپ ہمیشہ اسی قسم کی باتیں کرتے ہیں۔

سُنا آپ نے بابا ـــــ ،

کیا ـــــ ؟

باہر نل سے پانی کی ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ گرنے کی آواز بند ہو گئی تھی۔ البتہ گلی سے بے ترتیب آوازیں ـــــ اور کھٹ کھٹ، کھٹ، کھٹ، کھٹ، کھٹ کی آوازیں آ رہی ہیں۔

کیا کہہ رہے تھے بیٹا ان کھٹ کھٹ آوازوں کا مفہوم کیا ہے؟

بابا کیا بے تکی باتیں کر رہے ہیں، آپ بھی۔ باہر گلی میں آدمی چل

رہا ہے، اس کے جوتوں کی آواز آرہی ہے۔ اس پر خواہ مخواہ وقت کیوں خراب کیا جائے۔

نہیں بیٹا ___ نہیں ___ آج چاند کی کونسی رات ہے ___؟

تیرہویں کا چاند ___ یعنی پونم ہے۔

ہاں بابا ___ پونم، پونم، پونم ___ بیٹے نے جھنجلا کر کہا۔

لیکن چھ کے بعد تیرہویں تاریخ کیسے آتی ___؟

بابا ___ آپ خواہ مخواہ اُلجھ رہے ہیں۔

ہاں چاند ___!

بابا چاند، کاٹنے کا چاند ___ چاند میں تو بنجر زمین ہے۔

بابا برافروختہ ہوگئے ___ چاند میں بنجر زمین ___!

بابا چاند اور چاندنی کی باتیں مزے لے لیکر بیان کرتے تھے۔ لیکن اب اپنے بیٹے کو آنکھیں نکال کر دیکھنے لگے۔ ایسا لگ رہا تھا کہ وہ اپنے بیٹے کی تعلیم و مطالعہ پر شک کرنے لگے ہوں۔ کچھ دیر انھوں نے بات بھی نہیں کی۔ کہاں وہ جوانی کے دنوں میں خوبصورت چاند اور اس کی چاندنی ___ بابا نے اپنے زمانے میں ضرور کئی چکر سے اُٹھائے ہوں گے ___ اور کہاں اب چاند کی بنجر زمین کا انکشاف۔ بابا برگشتہ ہوگئے۔ آہستہ آہستہ بڑبڑانے لگے۔ نالائق، نامعقول۔ لیکن کب تک ___ بچوں نے سمجھا بجھا کر غصہ دُور کر دیا۔

ہاں مجھے یاد آگیا۔ تم نے کیا کہا تھا، بیٹا ___ چاند میں بنجر زمین ہے۔ جبھی تو میں کہہ رہا ہوں کہ اُس معشوق نے کس طرح چاندنی رات میں سسک سسک کر حسرت بھری نگاہوں سے دنیا کو لبیک کہا۔ ہوا یوں تھا کہ عاشق نے اُس کے لئے ایک خوبصورت ڈرائنگ کا بنگلہ بنایا تھا۔ بس دو ہی چار روز میں اُس بنگلہ میں لائٹ فٹنگ ہونے والی تھی۔ اور وہ اپنے معشوق کو اُس کے نام پر بنائے ہوئے بنگلہ میں لیجانے والا تھا۔ مستقل طور پر ___ اس سے پہلے اس کو ایک نظر بنگلہ دیکھنے کے لئے، اُسی بنگلہ پر بلایا تھا معشوق بھاگتا جارہا تھا۔ بس تیک خرام ہرن کی مانند ___ اچانک اس کا پیر ایک کالے ناگ پر پڑا۔ اور وہ نئے بنگلہ کو دیکھ بھی نہیں سکا۔ چند ہی گھنٹوں میں اُس نے اِس عالم آب و گل سے اپنا رشتہ ناطہ توڑ دیا۔ عاشق اُس کے فراق میں رات بھر تلملاتا رہا۔ لیکن صبح کی اوّلین ساعتوں میں، اِس اندوہناک خبر کے ساتھ ہی، عاشق نے اپنا شعور

شاعر بھی

کھو دیا ___ اور وہ چند دنوں لاشعور کے ساتھ جیتا رہا۔ وہ ہر روز وہاں آتا، جہاں اُس کے معشوق کو کالے ناگ نے ڈس لیا تھا۔ آہ ..... آہ ..... بابا کی آنکھوں میں آنسو آگئے۔ نہیں، ہائے نہیں ہر ایک کی موت ایک ہی جیسی کہاں ہوتی ہے۔ آخر تھک ہار کر اُس نے اپنے نئے بنگلہ میں رسّی سے پھانسی لگالی۔ دوسری صبح الیکٹریشین لائٹ فٹنگ کرنے آنے تھے۔ لائٹ کی فٹنگ سے پہلے ہی وہ اپنی جگہ فٹ ہوچکا تھا ___ عاشق نے اپنے تیس برس کے تمام لمحوں کو شکست دے دی تھی اور وصل کی باہوں میں باہیں ڈالے مست اور مگن ہوگیا تھا ___ ہاں عاشق اور معشوق کی موت چاندنی رات ہی میں ہوئی تھی ___ میں سوچ رہا تھا کہ چاندنی باتیں زندگی کو سہل کرتی ہیں ___ ثقیل نہیں ___ اُف فوہ ___ کیا چاند میں بنجر زمین ہے ___!

نہیں، نہیں ___ ہاں، ہاں ___ سب کچھ بدل چکا ہے۔ میں اور تم اور سب۔ ایک ایک چیز بدل چکی ہے۔ بابا اتنا کہہ کر خاموش ہوگئے۔ اور آنکھیں بند کرلیں۔

ایک دن اچانک بابا کے گھر پر اُلّو آکر بیٹھا تھا۔ گھر کے تمام افراد اِس وسوسہ میں پڑگئے کہ کوئی ایسا حادثہ رُونما ہونے والا ہے، جس کا برا نتیجہ ٹالنا ناممکن ہے۔ بابا کے متعلقین میں کھلبلی مچ گئی، کہ آخر اُلّو کہاں سے آگیا۔ اور اس نحوست کو کس طرح دُور کیا جائے گا۔ شہر کے تمام مرشدوں کے دروازوں پر حاضری دے دی گئی۔ لیکن ہر در والے سے پیچیدگیوں اور پشیمانیوں کے سوا کچھ نہیں ہاتھ آیا۔ افرادِ خاندان اپنے اندر ہی اندر غیر متوقع قہر اور عذاب کے خوف سے ڈرنے لگے۔

وہ منگل کا دن تھا۔ بابا، صبح چھ بجے ہی گھر سے نکل گئے تھے شہر سے دُور عیش و مسرّت کے لمحوں کی دُنیا آباد کرنے کے لئے، بابا نے نکال آتش سیال کے گھونٹ اپنے معدہ میں اُتارتے چلے گئے، یہاں تک کہ انھیں اس بات کا بھی خیال نہیں رہا کہ وہ آہستہ آہستہ اپنے آپ سے مل رہے ہیں۔ کیونکہ ان کٹھن لمحوں سے بابا، اس سے پہلے کبھی دوچار نہیں ہوئے تھے۔ پھر کیا تھا۔ بابا، اپنے آپ سے مل چکے تھے۔ وہ تمام سچائیاں جو ایک نامعلوم اور نادیدہ قوت کے زیر اثر خود بخود ذہن کی اسکرین سے ہوتی ہوتی، زبان کے میدان

میں جلتی ہی جلتی رہتی ہیں جنھیں سراب سے بے پرواہ چشمے کی ہی تلاش مقصد رہتی ہے ـــــ بابا کا یہ انوکھا اور نرالا انداز ان کے ساتھیوں کے لئے بھی انکشافات کا باعث بنا رہا۔ ساتھیوں نے صرف اتنا ہی سمجھا کہ آتش سیال کا کمال، بابا کو اُن کے درمیان کھلونا بنائے ہوا ہے۔ بار بار اپنے آپ سے ملتے رہے۔ اور اس دن کے بعد سے بابا شہر کی گلیوں سے غائب ہو گئے۔ بابا اب صرف اور صرف گھر کی چار دیواری بلکہ اپنے کمرہ ہی کو پوری کائنات سمجھنے لگے۔ ایک غیر شعوری فعل جو، بابا کے لئے شعوری سطح پر بھی ایک بم کا کام کر گیا۔ یہاں سے وہاں تک سارا شہر بابا کو بکھرتا ہوا محسوس ہوا۔ بابا شام کے چلتے بجے گھر نڈھال نڈھال اور کھوئے کھوئے سے واپس ہوئے اور ایک چپ ساتھ [illegible] افراد خاندان نے لئے بابا کی چپ ایک معمہ بن گئی۔ افراد خاندان نے ایک حادثہ کو اپنی آنکھوں میں بھر لیا۔

افراد خاندان، اُن کی سمجھ میں نہ آنے والی باتوں کو بابا کے دماغ کا خلل جان کر اُن سے آہستہ آہستہ بے پروائی اور بے اعتنائی برتنے رہے۔ بابا ان لوگوں کے رویہ کو دیکھ کر دل ہی دل میں خفا ہوتے لیکن اپنی خفگی اور ناراضگی کا اظہار قطعی نہیں [illegible]

خاموش ساکت، شانت اور گمبھیر سمندر کی مانند ایک ایک فرد خاندان کو تیکھی نظروں سے دیکھ لیتے اور اپنی گردن نیچی کر لیتے یا پھر اپنے کمرے میں جلنے والے زیرو پاور کے سرسلیب کو گھور گھور کر دیکھنے لگتے ـــــ کہا جاتا ہے کہ انوکھے غیر متوقع آئیڈیل دن بابا نے اپنی پچھلی زندگی کو ماتم کردہ تھا اور ایک نئی زندگی اور نئی توانائی اور قوت کو اپنے اندر محسوس کیا تھا۔ اب وہ اسی زندگی کے ہو کر رہ گئے تھے۔

جب بابا کو اس بات کا علم ہوا کہ اب دھیرے دھیرے آدمیت کے منہ سے نکلے گی وہ فضا کے جسم پر چپکے کر رہ جاتے ہیں اور ایک دن بابا بھی آئے گا کہ ہم سب اپنی اپنی باتیں آسانی سے نہیں بیان کریں گے ــ بابا نے باتوں پر کم اور اشاروں پر زیادہ زور دینا شروع کر دیا تھا بھی بابا لفظ کے اندر اترتے ہوئے ان میں دھڑن کا موس [illegible] تناکتنٹ اٹھا کر بھی، اُس کے حملہ پر نظر دوڑائی تو اُنہیں [illegible] باہر اپنے آپ کو کھو دینے کے سوا کچھ بھی نظر نہ آیا۔

بابا گھنٹوں رویا کرتے تھے مگر ایک لفظ بھی ان سے نہیں نکلتے تھے۔ افراد خاندان بابا کی حالت دیکھ کر فکرمند رہتے تھے۔

ساحرہ بیگ

بہت ممکن ہے کہ غور تمیں ان کے اس رویہ کو دیکھ کر ناک بھوں چڑھاتی ہو گی۔ سوچ و غور کرتے تھے لیکن اس کا حل ممکن نہیں تھا۔ بابا کو بوجھ سمجھنا بھی تو غیر ضروری تھا۔ اس لیے کہ بابا کسی پر بوجھ نہیں تھے۔ اپنے جوانی کے ایام میں اتنا کچھ کما لیا تھا کہ اپنی آنے والی نسل کو مستقبل کی ایک ایناک کا بیتا سے رکھی تھی۔

دوسری صبح جو گھبرائی ہوئی بابا کے کمرہ میں آئی۔ اور بے ساختہ کہنے لگی۔ بابا۔ بابا آج رات خواب میں، میں نے دیکھا کہ میں ایک نامحرم کے ساتھ پہاڑ کے دامن میں ایک اندھی گپھا میں جا رہی ہوں۔ اور وہ نامحرم مجھ سے بہت آگے آگے بغیر دیکھے بڑھ رہا ہے۔ وہ تھوڑی تھوڑی دیر بعد پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ وہ ٹھہرتا نہیں بلکہ آگے بڑھتا چلا جا رہا ہے۔ میں بہت [illegible] لیکن وہ نامحرم کہیں نہیں تھا۔ اور وادی میں [illegible] میں پورے اعتماد کے ساتھ گپھا میں داخل ہوئی [illegible] گپھا بن گیا [illegible] طرف اندھیرا [illegible] سے پیچھا شروع کیا۔ یہاں کوئی ہے، یہاں آئی ہے [illegible] آئی۔ اور اس نامحرم کی بھی ہمیں چابک گپھا میں ایک شعلہ لپکا ـــــ میں نے دیکھا۔ تمام گپھا میں آگ ہی آگ ہے۔ میں جو وہاں سے لڑکھڑاتے قدموں سے بھاگتی ہوئی باہر چلی آئی۔ باہر پہاڑوں کے دامن میں روشنی ہی روشنی تھی اور وہ نامحرم پہاڑ پر گردن جھکائے مایوس و غمگین بیٹھا ہوا نظر آیا۔ اور اس کے قریب سے پہاڑ پر سے پانی نیچے گر رہا تھا۔ مجھے اب اُس نامحرم [illegible] میں وہاں سے بھاگ کھڑی ہوئی۔ لیکن وہ نامحرم میرا تعاقب نہیں کر رہا تھا۔ اپنی جگہ پر بیٹھا ہوا تھا۔ اب میرا [illegible] دور ہوتا جا رہا تھا۔ میری آنکھ کھل گئی۔ میرے [illegible] پہاڑ پر سے پانی گر رہا تھا۔ البتہ اس [illegible] سوئیاں نظر آئیں۔ اور گھڑی کی ٹک ٹک [illegible] ٹک ٹک ٹک ٹک ــــــ

[illegible] ہو جاؤ خاموش ـــــ بابا ایک دم [illegible] اس نے اُس رتبہ کو اتنی بھی دیکھی تھی، اس میں آگ [illegible]

ہاں بابا، آگ تیز تر ہوتی جا رہی تھی، مجھے ہر وقت ہر جگہ آگ

رہی آگ نظر آتی ہے، بابا

اور پانی ـــــ !

نہیں، پانی نہیں ـ

باہر نل سے پانی کے گرنے کی آواز بدستور آ رہی ہے۔ ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ، ٹپ ـــــ !

بابا آپ کو معلوم ہے۔ چند دن پہلے پڑوس میں جو بیگم رہتی تھی نا۔ اُس کے شوہر نے نشہ کی حالت میں، بیگم کو خوب مارا، پیٹا، گھر کو آگ لگا دی اور خود کہیں چلا گیا۔ ابھی تک وہ لاپتہ ہے اور بیگم، آگ سے جھلسی ہوئی دوا خانہ میں شریک ہے۔

آگ، نشہ ـــــ بابا کی آنکھوں میں آنسو تھے۔

اور وہ خود ہو گیا ـــ خود ہی بڑبڑانے لگے۔ بیٹی الفاظ سے جو لفظ فریب دیتے ہیں۔ جاؤ ـــ جاؤ ـــــ بیٹی مجھے اکیلا چھوڑ دو ـــــ لفظ ـــ نہیں ـــ لفظ ـــ نہیں ـــ لفظ ـ ـــ

بہو کمرے سے باہر چلی گئی۔

بابا کہنے لگے تمہیں یاد ہے بیٹی۔ وہ برسات کا موسم تھا، ایک حقیقہ اپنے مکان میں سو گئی تھی۔ اور اس کی جوان لڑکی اپنے کسی رشتہ دار کے پاس چلی گئی تھی۔ اس وقت پانی اس قدر غضب سے برسا کہ بس جس مکان میں حقیقہ سو گئی تھی نا، وہ مکان ڈھے گیا۔ حقیقہ زخموں کی تاب نہ لا سکی اور اس دار فانی سے کوچ کر گئی اور اس کی جوان لڑکی یم بہ یم، دجلہ بہ دجلہ بہتی رہی ـــــ انگھیٹی ٹوٹ گئی، چاروں اطراف بارش ہی بارش ہوتی رہی شاید وہ لڑکی ابھی تک بہہ رہی ہے جس کا کوئی ساحل نہیں ہے اور نہ کوئی انت ہے۔ تم سن رہی ہو بیٹی ـــ تم گھبراؤ نہیں ـــ کچھ بھی نہیں ہوگا اب سب کچھ بدل گیا ہے۔ آگ کا مقدر جلنا ہے اور پانی سدا بہتا ہی رہتا ہے لیکن ہماری تو کوئی بھی نہیں ہے ـــــ میں نے ہی کہا تھا۔ مجھے اکیلا چھوڑ دیا جائے

بابا اِدھر اُدھر دیواروں کو دیکھنے لگے ـــــ

بابا۔ بابا، بیگم جانبر نہ ہو سکی اور ۔ ۔ اور چل بسی۔

کیا کہا ـــــ چل بسی ـــــ !

بابا کی آنکھیں پتھرا گئیں۔

بابا۔ بابا سنا آپ نے۔ بیٹا اچانک کمرے میں وارد ہوا۔

کیا ہوا بیٹا ـــــ ؟

شاعر ـ بمبئی

آج کی بڑی بڑی خبر ہے۔ کولٹے مالا کی زمین سے آگ اُبل پڑی اور شبسالہ کان میں پانی بھر گیا . . . . اور ہزاروں، انسان . . . . !

ہاں بیٹا ـــــ زمین سے آگ پیدا ہو سکتی ہے۔ آسمانوں سے پتھروں کی بارش ہو سکتی ہے۔

مگر بابا ـــــ

تم یہی کہنا چاہتے ہو نا کہ آخر کار ایک دہلا دینے والی آفت نے انہیں آلیا اور وہ اپنے گھروں میں اوندھے پڑے کے پڑے رہ گئے۔ اور ہماری آنکھیں صرف دیکھ سکتی ہیں اور کان صرف سن سکتے ہیں۔ ہم سب اپنی بقا اور منفعت کو نہ سمجھتے ہوئے بھی اہم سمجھتے ہیں ـــ عذاب ـــــ عذاب ـــ قہر ـــ قہر ـــــ

لیکن بابا ـــــ !

نہیں بیٹا ـــــ یہ سب کچھ بہت پہلے کہا گیا ہے کہ ہمارے قلب ہماری شکلوں میں اترتے ہیں۔ بیٹا لفظ سے بچو ـــــ وقت وقت کی بات ہے۔ اپنے قلب کو بچا بچا کر اور سنبھال سنبھال کر رکھو۔

بابا بڑبڑانے لگے۔ آگ اور پانی ـــ آگ اور پانی ـــ انگیٹھی سب کچھ بس ایک ذریعہ ہے ہماری حرکتوں کا ـــ ہمارے وچاروں کا۔

بہو سہمی ہوئی ایک طرف کھڑی ہوئی ہے اور بیٹا متعجب نظروں سے کبھی بابا کو اور کبھی اپنی بیوی کو دیکھتا ہے اس کی سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا ہے ـــ کیا ماجرا ہے۔ اب آپ سے سوال کرتا ہے اور خاموش ہو جاتا ہے پورے کمرے پر خاموشی طاری ہے۔ گھڑی کی آواز، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک، ٹِک۔

بابا گھٹنوں سے سر اٹھا کر۔ دیوار سے چیختے ہیں ـــ ـــ نہیں لفظ نہیں ـــــ صدیوں سے لفظ فریب دیتے آئے ہیں یہ گذیدہ ہستی ہو یا ذلیل ـــ لیکن لفظ ابھی تک کسی کے قابو میں نہیں آ سکے۔ نہیں نہیں ـــ ابھی سب کچھ ادھورا ہے۔ کوئی بھی شے مکمل نہیں ہے۔ سب کچھ . . . . . . گھڑی کی آواز آ رہی ہے ٹِک ٹِک ٹِک، ٹِک، ٹِک ٹِک

پانی کی آواز آ رہی ہے۔

(بقیہ صفحہ ۲۲۱ پر دیکھئے)

اُردو اکیڈمی آندھرا پردیش ـــــ ایک سرسری جائزہ

یکم جنوری ۱۹۷۶ء کو اُردو اکیڈمی آندھرا پردیش کا قیام عمل میں آیا۔ یہ ریاستی چیف منسٹر کے الفاظ میں سالِ نو کے موقع پر اُنکی جانب سے اُردو داں عوام کے لئے ایک تحفہ تھا۔

اکیڈمی کا رسمی افتتاح ۲۳ر فروری ۱۹۷۶ء کو بدست عزت مآب ڈاکٹر شنکر دیال شرما صاحب سابق مرکزی وزیر مواصلات عمل میں آیا۔

اکیڈمی کے صدر جناب آصف پاشا صاحب ریاستی وزیر قانون نے اکیڈمی کے اغراض و مقاصد کے حصول و تکمیل کے پیش نظر چھ (۶) ذیلی کمیٹیاں درجِ ذیل عنوانات پر تشکیل دیں - (۱) ادب اور ادیبوں کی اِمداد (۲) مالیہ (۳) کتب خانہ (۴) تعلیم اور نظم و نسق (۵) اُردو تلگو ادب اور (۶) قواعد۔

اکیڈمی کی عاملہ کونسل گیارہ ارکان پر مشتمل ہے۔ اور اِس کے صدر نشین جناب عابد علی خاں صاحب مُدیر "سیاست" ہیں۔

- ریاستی حکومت نے اکیڈمی کے آفس کے قیام کے لئے ایک لاکھ روپئے کی رقم عطا کی تھی اور مالی سال ۱۹۷۶ء – ۱۹۷۷ء کے لئے دو (۲) لاکھ روپئے کی رقم منظور کی حکومت کی جانب سے ایک اُردو لائبریری اکیڈمی کو تفویض کی گئی۔ جو ساڑھے چار ہزار کتابوں پر مشتمل ہے۔ اِس لائبریری کے ساتھ ایک دار المطالعہ بھی اکیڈمی کے دفتر میں قائم اور چل رہا ہے۔
- ذیلی کمیٹیوں کی سفارشات کی روشنی میں اکیڈمی نے ابتک جو اہم کام انجام دیئے ہیں اُن کی تفصیل درجِ ذیل ہے۔
- ذیلی کمیٹی برائے "ادیبوں کی امداد اور ادب" کی سفارشات کے تحت

(۱) اکیڈمی نے ایک خاص جلسے میں آندھرا پردیش کے پانچ معمر ادیبوں و دانش وروں کو ان کی اُردو خدمات کے پیش نظر ایک ایک ہزار روپئے کا کیسۂ زر معہ سند کے انھیں پیش کیا۔ اِن اعزازات کی تقسیم سابق وزیر اعظم ہند کے خصوصی قاصد جناب محمد یونس صاحب کے دستِ مُبارک سے ماہ اگست میں ہوئی۔

(۲) آندھرا پردیش کے مصنفین کی مطبوعہ اُردو کتابوں کو انعامی مقابلے کے لئے طلب کیا جو ۱۹۷۲ء – ۱۹۷۵ء کے دَوران چھپی ہوں۔ انعام یافتہ کتابوں پر ناقدین کی کمیٹی کی سفارشات کے پیش نظر ۳ ہزار روپئے کے انعامات دیئے گئے۔

(۳) اکیڈمی نے طباعت کے لئے مالی امداد دینے کے لئے تمام اصنافِ ادب پر آندھرا پردیش کے مصنفین سے مسودے بھی طلب کئے۔ جملہ (۹۵) مسودے وصول ہوئے۔

(۴) اکیڈمی نے ایک عصری نوعیت کے بکڈپو کو بھی اکیڈمی کے دفتر میں قائم کرلیا ہے۔ جس کا افتتاح خاتون اول بیگم عابدہ احمد صاحبہ نے کیا۔ اس بکڈپو کے قیام کی غایت جنوبی ہند کے اُردو داں عوام کی علمی و ادبی ضرورتوں کی بروقت تکمیل ہے۔ اس بکڈپو میں ہندوستان کے تمام اہم ناشرین اور مطابع سے حاصل کی ہوئی کتابیں موجود ہیں۔ پاکستان سے بھی سہولتیں میسّر ہونے پر کتابیں منگوانے کا انتظام کیا جائے گا۔

(۵) اس جلسے میں عزت مآب فخر الدین علی احمد صاحب سابق صدر جمہوریہ ہند نے اکیڈمی کی ایک اسکیم کے تحت اُردو جماعت کے آغاز کا اعلان کیا۔ ان جماعتوں کے قیام کا مقصد غیر اُردو داں افراد کو اردو زبان سکھانا ہے۔ یہاں افراد کو مفت تعلیم دی جاتی ہے۔

(۶) اکیڈمی نے اپنے اشاعتی پروگرام کے تحت ہندوستان کی دو اہم شخصیتوں سابق صدر جمہوریہ ہند اور وزیر اعظم ہند کی سوانح عمریوں کے علاوہ حیدرآباد اور آندھرا پردیش کے موضوعات پر کتابیں لکھوانے کا فیصلہ کیا ہے۔ یہ کام شروع ہوگیا ہے۔

(۷) اکیڈمی کا اپنا ایک رسالہ نکالنے کا پروگرام بھی اکیڈمی کے پیش نظر ہے اور بہت جلد اس کو زیر عمل لایا جائے گا۔

(۸) اکیڈمی نے ایک ریسرچ سینٹر "ادارہ ادبیات اردو" میں قائم کرنے کا لائحہ عمل مرتب کیا ہے۔ اور امید ہے کہ بانیٔ ادارہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور مرحوم کے اس ادھورے خواب کی تکمیل شاید اردو اکیڈمی کے ہاتھوں ہو۔ یہ ادارہ دکنی ادب کے خزانے سے مالا مال ہے۔ بیشتر دکنی ادبی شہ پارے اور مخطوطات گوشۂ گمنامی میں پڑے ہیں۔ ضرورت ہے کہ ان پر تحقیق کر کے دکنی ادب پر روشنی ڈالی جائے اور ان کی حفاظت کا مناسب انتظام کیا جا سکے۔

ذیلی کمیٹی برائے کتب خانے کی سفارشات کے تحت :-

(۱) اکیڈمی نے مالی امداد دینے کے لئے آندھرا پردیش کے کتب خانوں - دارالمطالعوں سے درخواستیں طلب کیں۔ ان کو مناسب امداد بشکل کتب اور رسائل وجرائد جاری کرا کے دی جا رہی ہے

(۲) اکیڈمی نے شہر کے ایک قدیم و اہم کتب خانے (حیدری گشتی کتب خانے) کو جس کے منتظمین اس کو چلانے سے قاصر تھے۔ اپنے زیر انتظام لے لیا ہے۔ اس طرح اردو کے علمی و ادبی شہ پاروں کا نہ صرف تحفظ ہو رہا ہے بلکہ عوام کے لئے ان سے استفادہ کرنے کا معقول انتظام بھی کیا گیا ہے۔ اکیڈمی نے تمام کتب خانوں سے جن کو امداد دی گئی ہے، یہ خواہش کی ہے کہ وہ غیر اردو داں طبقے کو اردو سکھانے کا بھی انتظام کریں۔ اس طرح ان کتب خانوں میں اردو سکھانے کی کلاسوں کے قیام سے اردو کے فروغ اور غیر اردو داں طبقے کو اردو سیکھنے کا موقع ملے گا۔

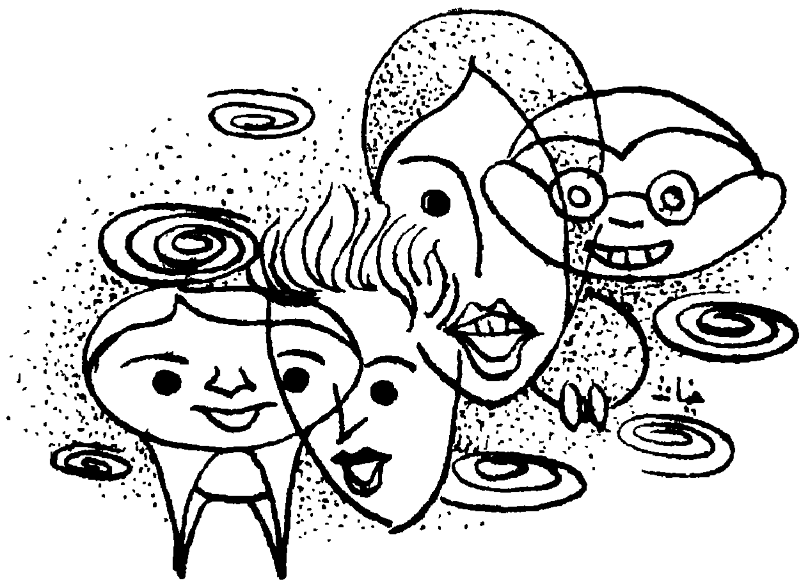
ذیلی کمیٹی برائے "اردو تلگو ادب" کی سفارشات پر۔

(۱) اکیڈمی نے اہم، چار کتابچوں کی تالیف کا فیصلہ کیا ہے "تلگو تھیٹر" - اور "اردو تھیٹر" "تلگو دیس" "تاریخ تلگو ادب اور فنون لطیفہ" اور بیسویں صدی کے تلگو شعراء کے منتخب کلام کا منظوم اردو ترجمہ۔ ان کتابچوں کا مقصد اردو داں طبقے میں اس ریاستی زبان کو عام کرنا اور تلگو داں لوگوں کو اردو سیکھنے کا ذریعہ فراہم کرنا ہے۔

اکیڈمی نے اپنے پروگرام کے تحت گذشتہ سال ماہ اکتوبر میں تین تقاریر کا بھی انتظام کیا تھا۔ "دور حاضر کی اردو شاعری" کے موضوع پر جناب علی سردار جعفری نے ایک توسیعی لیکچر ۱۸ راکتوبر کو دیا۔ ۱۹ راکتوبر کو پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی نے "عصر حاضر میں اردو اور اردو داں کے مسائل" کے عنوان سے تقریر کی اور ڈاکٹر سیدہ جعفر نے "اردو تنقید کے بنیادی تقاضے" کے موضوع پر اپنا مقالہ سنایا۔ یہ تینوں تقاریر نہایت بصیرت افروز تھیں۔ ان تقاریر کو کتابچوں کی شکل میں چھپوانے کا انتظام بھی کیا جا رہا ہے۔

مذکورہ بالا مخصوص اسکیموں کے علاوہ ایک بڑا اور اہم کام جو اردو اکیڈمی انجام دینے کے لئے سر توڑ کوشش میں مصروف ہے، وہ اردو ذریعۂ تعلیم کے لئے معقول و مناسب انتظام کروانا ہے۔ اس ضمن میں متعدد شکایات جو اضلاع سے وصول ہوتی ہیں ان کو محکمۂ تعلیمات کے حکام تک اکیڈمی کی سفارشات کے ساتھ پہونچایا جاتا ہے۔ اور انتظام تعلیم میں جو خامیاں ہیں ان کو دور کرانے اور جن چیزوں کی کمی ہے، ان کو فراہم کرنے کے لئے مسلسل کوششیں جاری ہیں۔ اس خصوص میں وزیر تعلیمات سے نمائندگیاں بھی کی گئی ہیں۔ نتائج ان کوششوں کے جو اب تک نکلے ہیں، وہ یقیناً اطمینان بخش نہیں ہیں۔ مگر اکیڈمی کو قائم ہوئے ابھی ایک سال سے کچھ ہی زیادہ عرصہ ہوا ہے۔ اور یہ کام کچھ ایسے ہیں جن میں کامیابی کے حصول کے لئے وقت درکار ہوتا ہے۔

ooo



ہم عصر اُردو طنز و مزاح

کوثر چاند پوری
کنہیا لال کپور
مجتبیٰ حسین
احمد جمال پاشا
یوسف ناظم
نریندر لوتھر
شفیقہ فرحت
آغا رشید مرزا
مناظر عاشق ہرگانوی

ڈاکٹر قمر رئیس
خواجہ عبدالغفور

ڈاکٹر قمر رئیس

سی - ۱۲۶ - وویک وہار - دلی - ۳۲

عصرِ حاضر میں اردو طنز و مزاح

ایمرجنسی کا سبب ہو کہ اس کے دور میں جہاں اور بہت سی اشیاء خالص ملنے لگی ہیں، وہاں ایک مزاح بھی ہے ورنہ اس سے پہلے تو لوگ خالص مزاح کی صورت کو ترس گئے تھے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ قول بڑی حد تک درست ہے کہ "جب معاشرہ بھوکا ہو تو اس میں طنز و مزاح کو فروغ ملتا ہے اور تخریب و نشتریت اور برہمی کے عناصر ابھرتے ہیں۔ دوسری طرف فارغ البالی کے دور میں ماحول سے یگانگت اور انس بڑھ جاتا ہے اور اس لئے خالص مزاح کو عروج نصیب ہوتا ہے" (اردو ادب میں طنز و مزاح - صفحہ ۴۴) شاید ابھی خالص مزاح کے عروج کا دور تو نہیں آیا۔ لیکن ماحول سے یگانگت کا آغاز ضرور ہو گیا ہے۔ اچھی فصلوں نے بھوک کم کر دی ہے، اگرچہ اس نسبت سے گھٹن، کھچن اور بے چینی و برہمی کم نہیں ہوئی، جو طنزیہ اظہار کو جنم دیتی ہے۔ پھر بھوک ہی نہیں، شکم سیری سے بھی ایسا اضطرار پیدا ہوتا ہے، جب آدمی انصاف، آسودگی اور حسن سے معمور ایک بہتر زندگی اور بہتر سماج کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔ ان خوابوں اور حقیقتوں کا تضاد اور تصادم بھی اکثر تلخی اور بیزاری کی صورت میں تیر و نشتر بن جاتا ہے۔

آزادی کے قبل اردو میں لطف و انبساط دینے والی ظرافت کا سرمایہ کم نہیں تھا۔ عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، پطرس اور شفیق الرحمان دکھتی رگیں چھیڑنے اور رلانے کے بجائے ہنسانے میں کمال رکھتے تھے، وہ اپنے لطف انگیز مشاہدات اور ان کی شگفتہ تعبیروں سے ہنساتے رہتے تھے لیکن آزادی کے بعد یہ صورت حال بدل گئی۔ جیسے والہانہ جوش کے ساتھ ہنستے ہنستے کوئی دلدوز منظر دیکھ کر اچانک آدمی سنجیدہ یا رنجیدہ ہو جائے۔

دراصل تقسیم اور آزادی کے نتیجہ میں ملک میں کچھ ایسے اندوہناک حالات پیدا ہوئے کہ ہنسی کا کال سا پڑ گیا۔ ظرافت نگار ہی نہیں، اچھے بھلے افسانہ نگار اور شاعر بھی طنز میں طبع آزمائی کرنے پر مجبور ہو گئے۔ طنز کبھی تلخی اور زہرناکی اور کبھی مزاح کی ہلکی ہلکی چاشنی لئے ہوئے دبے پاؤں جدید تخلیقی ادب کی شریانوں میں داخل ہونے لگا۔ ملک گیر فسادات، اغوا اور عصمت ریزی کے بہیمانہ جرائم اور پھر ہجرت کے اذیت ناک واقعات کے زخم اتنے کاری تھے کہ مدتوں تک چاٹنے کے بعد بھی مندمل نہ ہوئے۔ منٹو، کرشن چندر، رامانند ساگر، خواجہ احمد عباس، کنہیا لال کپور، فکر تونسوی، یہاں تک کہ مجتبیٰ حسین کی نسل کے ادیب بھی چیخ پڑے کہ یہ وہ تمدن اور وہ گاندھی کے اہنسا، دھرم اور شانتی کا ملک تھا۔ درویشوں کا ملک ــــ پھر یہی دور عام انسان کے لئے جمہوریت کی برکتوں اور آزادی کے حسین خوابوں کی شکست و ریخت کا دور بھی تھا۔ اس نئے طلسم ہوش ربا کے منظر بھی گھر، بازار، دفتروں، معبدوں، سیاسی اکھاڑوں، تعلیم گاہوں اور دِہقان سبھاؤں میں ارزانی سے بکھرے ہوئے تھے۔ ایک طرف آزادی اور سماجی انصاف کی سہانی آرزوئیں اور حسین خواب تھے، دوسری طرف جبر و استحصال اور مجرمانہ بدعنوانیوں اور ناہمواریوں کی برہنہ حقیقتیں۔ ان کے باہمی ٹکراؤ نے ادیبوں کو جس ہیجان آفریں شدت سے متاثر کیا، اس کے اظہار نے اکثر طنز کی صورت اختیار کر لی۔ بقول مجتبیٰ حسین "آج کے انسان کی ہنسی کا المیہ یہ ہے کہ اس کی ہنسی کبھی آنسو بن کر آنکھ سے ٹپک پڑتی ہے اور کبھی آہ بن کر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے" (قطع کلام صفحہ ۹)

اس دور میں پچھلی پود کے سنجیدہ ادیبوں اور شاعروں مثلاً منٹو

نوٹ: یہ مضمون حال ہی میں پٹنہ میں جشنِ ظرافت کے سمینار میں پڑھا گیا تھا اب جزوی تبدیلیوں کے ساتھ شائع کیا جا رہا ہے۔ اس میں صرف ہندوستانی مزاح نگاروں کی تحریروں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ بعض پاکستانی ادیبوں کا ذکر ضمناً آ گیا ہے۔

عصمت چغتائی، عباس، شاد عارفی، اختر اوریانوی اور کیفی کی تحریروں میں بھی نشتر زنی کا عنصر بڑھتا گیا، لیکن اس سے کہیں زیادہ نئی پود کے ادیبوں کا جذباتی اور ذہنی ردِ عمل تند و تلخ نظر آتا ہے۔ ان میں سے بعض کی تحریروں میں طنز آمیز تیز ابی اظہار نے ایک مستقل عنصر کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ افسانہ نگاروں میں جوگندر پال، اقبال متین، واجدہ تبسم، اقبال مجید، کلام حیدری اور شاعروں میں عمیق حنفی، وحید اختر، باقر مہدی، عزیز قیسی، بلراج کومل، شہاب جعفری، مظفر حنفی اور عتیق اللہ کی تخلیقات سے بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں، لیکن اس وقت ان کی تحریریں مطالعہ کا موضوع نہیں ہیں۔ میں یہاں صرف اُن ادیبوں کا ذکر کروں گا جن کے یہاں طنز و مزاح ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے اور جنہوں نے اسے فن کے طور پر برتا ہے۔ اس نقطۂ نگاہ سے پچھلی پود کے ادیبوں میں کرشن چندر اور کنہیا لال کپور کی تحریریں خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ کرشن چندر نے اردو طنز و مزاح کے سرمایہ میں جو وقیع اضافہ کیا ہے اس میں اُن کے مشاہدہ اور تخیل کی شادابی کے ساتھ ساتھ، اُن کی بے لاگ عقلیت پسندی اور بے داغ گہری انسان دوستی کا بھی ہاتھ ہے۔ "وہ ہوائی قلعے" کے انشائیے ہوں یا فسادات کے افسانے، "دادر پل کے بچے" ہوں، یا "گدھے کی سرگذشت"، اور اسی قبیل کے دوسرے شہ پارے۔ کرشن چندر ایک خالص ذہنی بلندی اور بے تعلقی سے زندگی کا نظارہ کرتے ہیں اور ان کی عقابی نظر ہمیشہ اس کی نتیجہ خیز ناہمواریوں کمزوریوں اور بے اعتدالیوں پر پڑتی ہے۔ وہ ان کے مضحک یا خندہ آور پہلوؤں کے ساتھ اُن سماجی اور سیاسی عوامل کی طرف بھی معنی خیز اشارے کرتے ہیں جن میں وہ صورت حال یا کردار سانس لیتے ہیں۔ پھر خوبی یہ ہے کہ ان سب کا ماحول، محرکات اور سیرتیں جُدا نظر آتی ہیں۔ ان کی اکثر تصویریں یکسانیت اور تکرار کے نقص سے پاک ہیں۔ اُن کے ظریفانہ منظروں میں ایک ایسا چلبلا پن ہوتا ہے جو ہر قاری کو سوچنے پر اکساتا ہے۔ بے شک اُن کے موضوعات گرد و پیش کے سیاسی اور سماجی حقائق سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن ان کو انھوں نے فکر کی اور تخیل کی سطح پر ایک آفاقی رنگ دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔ آزادی کے بعد کنہیا لال کپور کے انشائیوں میں بھی غور و تامل اور سماجی احساس کے ساتھ ساتھ طنز کا عنصر بڑھتا گیا۔ اور اسی نسبت سے "سنگ و خشت"، یا "شیشہ و تیشہ" والی شفاف شگفتگی اور شوخ طراری کم ہوتی گئی۔ لیکن اس کی جگہ انسانی نفسیات کی شعبدہ بیتی نے اُن کے مضامین میں مضحکات کے نئے عناصر داخل کر دیے ہیں جس سے اِن کی انفرادیت کے نقوش تیکھے ہوئے اور وہ اپنے شاعر بھی معاصرین میں الگ پہچانے جانے لگے۔ ہر طرح کی آرائش سے پاک، سادہ، شگفتہ اور چٹیلے طرزِ تحریر نے بھی ان کی انفرادیت کو نکھارا۔ اگر اب سے دس بارہ سال پہلے کے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی کے پیچ و خم اور بیش و کم کی حقیقی جھلکیاں دیکھتا ہوں تو کرشن چندر کے طنز ہی کے متوازی کنہیا لال کپور کے مضامین ضرور دیکھتا ہوں گے۔ خاص طور پر "زندہ باد"، "خارستان"، "نئے راج" اور "پریس کانفرنس" جیسے مضامین۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ طنز و مزاح کو کپور نے فن کی طرح برتا اور پیش کیا اور جب تیر و نشتر چلاتے ہوئے انہیں اپنے ہاتھوں میں کچھ رعشہ سا محسوس ہوا تو خاموشی سے انہیں الگ رکھ کر بیٹھ گئے۔ رشید احمد صدیقی اور پطرس مرحوم پہلے ہی یہ بساط اُٹھا کر رکھ چکے تھے۔ طنز و مزاح میں اِن دونوں کی پیغمبرانہ شان اس سے ہے کہ دونوں کے طنزیہ یا طنز آمیز مزاحیہ مضامین صرف ایک ایک کتاب پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی فکر و نظر کے دائرے اور طنز و تضحیک کے پیرائے ایک دوسرے سے الگ، اور ایک حد تک محدود ہیں۔ لیکن اُردو طنز و مزاح میں دونوں کے اثرات لا محدود۔ دونوں ہی اُردو نثر کے مزاحیہ ادب میں سب سے معتبر اور مستحکم روایت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کا اسلوب و انداز عصر حاضر کے ممتاز طنز نگاروں کی تحریروں میں اس طرح گھل مل گیا ہے کہ اُس کی شناخت ایک زندہ روایت کی شناخت بن گئی ہے۔ رشید صاحب نے خاکوں کے علاوہ اردو شعر و ادب اور علی گڑھ کے رشتہ سے جو مضامین گذشتہ برسوں میں لکھے ہیں ان میں بھی کہیں کہیں اُن کے رچے ہوئے ذوق و ظرافت کی چنگاریاں چمک اُٹھتی ہیں، جو دراصل ان کی خود آگاہ شخصیت اور منفرد اُسلوبِ نگارش کا تابناک حصہ ہیں۔

جن ادیبوں نے رشید صاحب اور پطرس کے طنز آمیز ظریفانہ اسلوب کی کمیوں یا کمزوریوں سے دامن بچا کر ان کے فنی محاسن کو تخلیقی حُسن کے ساتھ عصری بصیرت اور عصری مذاق و فکر سے آشنا کیا ہے اُن میں مشتاق احمد یوسفی کا نام سرِ فہرست ہے۔ یہ کہنا شاید مبالغہ نہ ہوگا کہ گذشتہ دو دہوں میں اردو نثر میں طنز و مزاح کا جو نشاۃِ ثانیہ ہوا ہے، مشتاق احمد یوسفی کے مضامین اُس کا نقطۂ عروج ہیں۔ اُن کے علاوہ پاکستانی ادیبوں میں نظیر صدیقی، ابنِ انشا اور ابراہیم جلیس نے بھی طنز و مزاح کو تخلیقی ہنر سے آشنا کرنے کی کوشش کی ہے۔

شکر کی بات ہے کہ آج اردو میں ظریفانہ ڈرامائی واقعات،

عملی مذاق یا ٹھٹھول اور تمسخر کے حربوں سے مزاح پیدا کرنے کا رجحان تیزی سے روبہ زوال ہے۔ اودھ پنچ کے بعد اس کی پرورش عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی اور شفیق الرحمان نے کی تھی۔ اس رجحان کے انحطاط کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ان ادیبوں نے مزاح پیدا کرنے کے لئے جس تخیلی پرواز، سستے پینتروں اور لفظی کرتبوں کا سہارا لیا تھا اس میں ایک طرف سماجی اور اخلاقی قدروں کی آویزش اور دوسری طرف حقیقی انسانی تجربات کے لطیف اور تہ دار مضحک پہلوؤں کو سمونے کی گنجائش کم تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ اردو ادب کے نئے قارئین کی صفیں بھی اب اپنی واقعیت پسندی اور ذہنی پختگی کی بنا پر ایسے ظریفانہ ادب کی متلاشی ہیں جو بیک وقت تفنن اور تفکر، مسرت اور بصیرت کا حامل ہو۔ یہی وجہ ہے کہ عصر حاضر کی ظرافت گرد و پیش کی حقیقی زندگی اور اس کے زندہ تہذیبی مظاہر سے اپنا مواد اور موضوع اخذ کرتی ہے۔ فنی نقطۂ نگاہ سے مزاح نگار، ڈرامہ نگار کی طرح، بلکہ اس سے بھی سوا، ایک خاص افتاد کے مواد کے انتخاب پر مجبور ہوتا ہے۔ وہ پابند ہوتا ہے کہ زندگی اور فطرت، فرد اور سماج کے صرف ایسے رخ اور ایسی تصویریں دکھائے جو نہ صرف ہنسائیں بلکہ قارئین کی ارتقاپذیر جمالیاتی حس کی تسکین کا ذریعہ بھی بن سکیں۔ وہ جانتا ہے کہ اس کمال و ہنر کے بغیر اس کا مزاحیہ فن تخلیق کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ یہ شعور و احساس عصر حاضر کے مزاح نگاروں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ اس احساس اور احتیاط کی بنا پر ان میں سے اکثر اپنے مشاہدے، تجربے اور محسوسات کی دنیا ہی سے اپنے مواد اور موضوع کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس سے انفرادی سطح پر جہاں ان کے موضوعات میں تنوع پیدا ہوا ہے، وہاں عصری قومی زندگی کے بے شمار مسائل اور مظاہر کے بارے میں ان کے مشترک ہمدردانہ یا ناقدانہ احساس کے نشانات بھی ملتے ہیں۔

اس عہد کے ممتاز اور محبوب مزاح نگاروں میں فکر تونسوی، فرقت کاکوروی، مجتبیٰ حسین، احمد جمال پاشا، وجاہت علی سندیلوی، یوسف ناظم اور شاعروں میں راجہ مہدی علی خاں اور واہی کے نام نمایاں رہے ہیں۔ ان کے ساتھ ہی بھارت چند کھنہ، خواجہ عبدالغفور، نریندر لوتھر اور مسیح انجم نے بھی اس دور میں اردو طنز و مزاح کے معیار و کردار میں خوشگوار اضافہ کرنے کی سنجیدہ کوشش کی ہے۔ تخیلی واقعات اور افسانویت کے بجائے پیکر تراشی، ماحول آفرینی اور مرقع نگاری کے ذریعہ مزاح پیدا کرنے کا انداز ان کی تحریروں میں مشترک نظر آتا ہے۔ دوسری

شاعر۔ بمبئی

طرف وہ عام فہم زبان کے استعمال میں بھی ایمائی اظہار پر زور دیتے ہیں اور طرز بیان میں بذلہ سنجی اور رعایت لفظی کے نئے پینترے تلاش کرتے ہیں۔

موضوعات کے لحاظ سے ان کی مزاحیہ تحریروں کو پانچ بڑے عنوانات کے تحت رکھا جا سکتا ہے۔

(۱) اردو زبان و ادب کی کس مپرسی کا درد مشترک
(۲) سیاسی نظام اور دفتر شاہی کی بدعنوانیاں
(۳) اقتصادی ناہمواریاں
(۴) تعلیمی نظام اور نوجوانوں کی بے اعتدالیاں
(۵) سماجی اور تہذیبی بوالعجبیاں

ان میں آخر الذکر کا دامن موضوعات کی رنگارنگی اور نفسیاتی تحلیل کی وجہ سے سب سے زیادہ وسیع ہے۔ اکثر انشائیے نما مزاحیے اسی ذیل میں آتے ہیں۔

ملک میں اردو زبان کے جائز جمہوری حقوق کی پامالی کے خلاف شاید سب سے پہلے اور سب سے شدید ردِ عمل کا اظہار کنہیا لال کپور نے "سرخ بانو" میں کیا تھا۔ اس کی تلخی اور تندی میں غضب کی جولانی تھی۔ اس کے بعد فکر تونسوی، فرقت کاکوروی، وجاہت علی سندیلوی، واہی اور دوسرے طنز نگاروں نے تیکھے کٹیلے انداز سے اردو پر ہونے والے مظالم کے خلاف آواز بلند کی۔ لیکن اس سلسلے کے اہم مضامین وہ ہیں جو غالب صدی کے موقع پر یا اس کے بعد لکھے گئے۔ ایک طرف ملک میں اردو زبان کے چلن اور اس کی تعلیم کی جڑیں کاٹنا اور دوسری طرف اس کے ایک شاعر کا سارے ملک بلکہ ساری دنیا میں شاندار جشن منانا۔ یہ ایسا تضاد تھا، جس نے اردو کے ادیبوں کو بے محابا طنز کی ترغیب دی۔ اس سلسلے کے امام، مرحوم فرقت کاکوروی تھے۔ انہوں نے مختلف ادیبوں اور رہنماؤں کے نام مرزا غالب کی طرف سے جو خطوط لکھے ہیں (غالب خستہ کے بغیر) ان میں تلخی اور زہرناکی مزاح پر غالب آگئی ہے۔ اس دور میں غالب اور ان کی شاعری اردو کے مزاح نگاروں کا ایک مستقل اور مشترک موضوع بن گیا۔ وجاہت علی سندیلوی اور گیان چند جین نے اگر کلام غالب کی مزاحیہ شرحیں لکھیں تو واجدہ، مہدی علی خاں، شوکت تھانوی اور قاضی غلام محمد نے پیروڈیاں۔ الغرض بیشتر مزاح نگاروں کے اعصاب یا اوسان پر

غالب سوار ہو گئے۔

تیزی سے بدلتے ہوئے ملک کے سیاسی سماجی نظام میں ایک طرف طبقاتی مفادات اور نظریات کے ٹکراؤ اور دوسری طرف تغیر پذیر انسانی رشتوں، رویوں اور قدروں نے ایسی صورت اختیار کی کہ اس گیا شوبگ داب میں مزاح نگاروں کو خود انسان اور انسانیت کا وجود ڈولتا اور ڈوبتا نظر آنے لگا۔ اس صورت حال کے مضحک عناصر کو انہوں نے بڑے ضبط اور ٹھہراؤ سے اپنے مزاح پاروں کا موضوع بنایا۔ فکر تونسوی، مجتبیٰ حسین، یوسف ناظم احمد جمال پاشا، وجاہت علی سندیلوی اور شاعروں میں واہی، راجہ مہدی علی خاں، قاضی غلام محمد کی تخلیقات سے لطیف سیاسی طنز کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ فکر تونسوی کے طنزیہ نشتروں میں مدتوں صحافتی رنگ نمایاں رہا۔ لیکن 'بدنام کتاب' کے نام سے حال ہی میں اُن کے طنزیہ مضامین کا جو مجموعہ شائع ہوا ہے، اس میں رمزیہ اظہار نے ایک سنبھلی ہوئی کیفیت پیدا کر دی ہے شلاً "میں نے الکشن لڑا" کا یہ اقتباس دیکھیے۔

" میرا خیال تھا کہ الکشن لڑنا شُرفا کا کام نہیں، لیکن اب خیال آیا کہ صرف شُرفا ہی کو الکشن لڑنا چاہیئے ، ورنہ ڈیموکریسی غنڈہ گردی کا شکار ہو جائے گی۔ اس لئے جونہی میں نے حامی بھری مجمع میں ایک عجیب احمقانہ طمانیت بھر گئی۔ اور ایک مُشٹنڈے سے نوجوان نے جو رام لیلا میں راون کا پارٹ ادا کرتا تھا مجھے پکڑ کر کندھے پر بٹھا لیا اور مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں راماین کی ستیا ہوں۔ اور ڈیموکریسی کا راون مجھے اغوا کر کے لئے جا رہا ہے۔ (بدنام کتاب صفحہ ۱۴۴)

یہاں شرفا، رام لیلا، راون، راماین اور ستیا سب کا استعمال رمزی انداز سے ہوا ہے۔ یہ الفاظ قاری کے ذہن میں بہت سے پنہاں اور تہ دار تصورات کی گرہیں کھول دیتے ہیں۔ اسی طرح بلکہ کہیں کہیں اس سے بھی زیادہ ایمائی اور تمثیلی پیرایۂ بیان مجتبیٰ حسین کے مزاحیوں شلاً "انتخابی نعرے"، "سند باد جہازی کا سفر نامہ" یا پھر احمد جمال پاشا اور یوسف ناظم کے طنز آمیز انشائیوں اور خاکوں میں نظر آتا ہے۔ یہاں احمد جمال پاشا کے مزاحیے کا ایک اقتباس دیکھیے۔

ہیرو راشن کی دوکان سے شکر لینے روانہ ہو رہا ہے۔

" والد صاحب نے راشن کارڈ اور دام دیتے ہوئے کہا " بیٹا شکر لانے کی کوشش کرو۔ کپڑا لے کر میں شکر لانے کے لئے چلا تو شاعر بھی

والدہ نے پکارا۔

" ٹھہرو امام ضامن تو بندھوا لو "

بھابی بولیں۔ " ہاں اور نہیں تو کیا۔ دن کا کھانا کھا لو اور رات کا بھی ساتھ لیتے جاؤ "

دادی جان نے پکار کر والدہ سے کہا۔

" ارے بہو اس غریب کا دودھ تو بخش دو۔ "

بھائی صاحب بولے۔

" دیکھو ساتھ میں بستر لیتے جاؤ۔ اور کچھ دام بھی لیتے جاؤ۔ نہ جانے کیا ضرورت پڑ جائے "

بڑی بہن نے بلائیں لیں اور اپنا فرسٹ ایڈ کا بکس دیتے ہوئے کہا۔

" احتیاطاً " اسے بھی لیتے جاؤ "

دولہا بھائی آنکھوں میں آنسو لاتے ہوئے بولے۔

" شکر لینے جا رہے ہو تو ہم لوگوں کا کہا سنا بھی معاف کرتے جاؤ "

بیگم نے آبدیدہ ہو کر دوپٹے سے آنسو پونچھے " مجھے کس پر چھوڑے جا رہے ہو "

یہاں ہیرو ہاتھ میں کپڑا لے کر راشن کی شکر لینے اس طرح رخصت ہو رہا ہے جیسے حضرت عباس مشکیزہ لئے فرات سے پانی لینے جا رہے ہوں۔ ماحول کشی اور مبالغہ نے مزاح پیدا کیا ہے لیکن طنز کا ہدف کچھ اور ہے۔

آج کی تہذیبی زندگی کی بساط اپنے مشغلوں اور سرگرمیوں کے اعتبار سے بہت وسیع اور پہلودار، پیچیدہ اور پراسرار ہو گئی ہے۔ اس نسبت سے اس کی معقولیت اور نامعقولیت، سوجھ بوجھ اور بوکھلاہٹ اور متانت اور ظرافت کے تضادات کا میدان (RANGE) بھی بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کا موازنہ اگر ملا رموزی، شوکت تھانوی اور عظیم بیگ چغتائی کے عہد سے کیجئے تو یہ فرق نمایاں ہو جائے گا۔ یہ بھی محسوس ہوگا کہ اب سے چوتھائی صدی پہلے مضحک تضادات کی نوعیت ذہنی اور داخلی کم خارجی اور عملی زیادہ تھی۔ جب کہ آج یہ صورت حال برعکس ہو گئی ہے۔ پہلے مزاح شوخی، طراری اور زبان کے شاطرانہ استعمال کا تابع تھا۔ آج شگفتگی شائستگی اور دردمندی کا مطیع ہے۔ اس کے علاوہ نفسیاتی تحلیل نے بھی اس میں رنگ بھرا ہے۔ صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

" داڑھ کے درد کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ یہ درد بالاقساط ہوتا ہے۔ یعنی درد کی ایک لہر جاتی ہے اور دوسری آتی ہے۔ جب درد کی پہلی لہر جا چکی تو ہم پر یہ عظیم انکشاف ہوا کہ درد کی ہر لہر کے ساتھ ہم میں جدید شاعر بننے کی زبردست صلاحیتیں پیدا ہوتی ہیں۔"

اچانک ہم پر یہ راز کھلا کہ جدید شاعری اصل میں داڑھ کے درد کی شاعری ہے، جس میں آدمی کا سارا کرب سمٹ آتا ہے اور وہ سمٹ کو چبا کر کھا جانے کی منزل میں پہونچ جاتا ہے...

" چند قدم ہی چل پائے تھے کہ داڑھ مذکور میں اچانک بجلی سی کوند گئی۔ برق کی ایک رَو تھی جو داڑھ سے نکل کر سارے بدن میں لہرا گئی۔ ایک تجلّی تھی جو آنکھوں کو چکاچوند کر گئی۔ یُوں لگا جیسے ہماری داڑھ میں اچانک ایک ہرن نے کلیلیں بھرنا شروع کر دیا ہو۔ جیسے کسی نے ہماری داڑھ میں توپ داغ دی ہو۔ یا ایک ٹرین چلتے چلتے ہماری داڑھ میں پٹری سے اُتر گئی ہو۔ جیسے ہماری داڑھ میں اچانک فوجی انقلاب آیا ہو۔" (مجتبیٰ حسین، بہرحال، صفحہ ۱۴۱)

آدمی مکان اس لئے بنواتا ہے کہ زندگی، خاص طور پر بڑھاپا آرام سے گذرے۔ لیکن فکر تونسوی کی طرح اس سلسلہ میں نریندر لوتھر کا تجربہ بھی دوسرا ہے مکان کی تعمیر کے بعد صاحب مکان گھر میں داخل ہوتے ہیں۔

" اب آپ ساز و سامان لے کر نئے گھر میں منتقل ہو گئے، لیکن جو شخص اس گھر میں منتقل ہوا ہے وہ آپ نہیں ہیں کوئی دوسرا آدمی ہے۔ بال پک گئے ہیں، چہرہ اُتر گیا ہے، عینک لگ گئی ہے، مسکراہٹ غائب ہو گئی ہے، سر میں اکثر درد رہتا ہے، طبیعت میں وہ روانی نہیں، نظریوں میں سنکی پن آ گیا ہے۔ ایک سال کے اندر آپ کی عمر میں دس سال کا فرق پڑ گیا ہے۔" نریندر لوتھر، مزاح پرستی صفحہ ۹۵

اس کا مطلب یہ نہیں کہ واقعات یا زبان کے شاطرانہ استعمال سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ یوسف ناظم موقع و محل کی مناسبت سے اور اکثر حدّ اعتدال میں ان دونوں سے کام لیتے ہیں وہ روز مرہ زندگی کے کسی چھوٹے سے واقعے یا عام مشاہدے کو تلازمات، تعبیروں اور ظریفانہ دلیلوں کے ذریعہ معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ طولِ کلام اور ابتذال سے بچ کر لفظوں کی رعایت اور اُلٹ پھیر سے مزاح پیدا کرنے کا جیسا ہنر وہ جانتے ہیں وہ اس دور کے کم مزاح نگاروں کے حصّے میں آیا ہے۔ "آداب عرض"۔ "دیوار ہے"۔ نام رکھنا اور دوسرے بے شمار مزاحیوں اور خاکوں میں اُنھوں نے اسی وصف اور تکنیک سے کام لیا ہے۔ وجاہت علی سندیلوی اور کیفیت چند کھنّہ اپنے اکثر مزاحیوں میں افسانوی اور ڈرامائی طریق کار سے کام لیتے ہیں۔ وہ ہنساتے بھی ہیں اور چونکاتے بھی ہیں۔ لیکن طنز سے نہیں چُوکتے۔ وجاہت علی سندیلوی کے مزاحیہ افسانوں میں افسانہ کی خوبیاں کم سہی، لیکن مزاح اور طنزیہ پیرایۂ بیان کی نشتر زنی کم نہیں ہے۔ تربوز۔ الکشن کا خبط۔ شرافت اور "برکت ایک چھینک کی" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ وہ تخلص بھوپالی اور عبدالمجیب سہالوی کی طرح متوسط طبقہ کی گھریلو زندگی اور رسم و رواج کے فرسودہ اور بھولے ہوئے گوشوں سے بھی کام لیتے ہیں۔ اور زبان کی چاشنی اور چٹخارے سے بھی موجِ تبسم پیدا کرتے ہیں۔ لیکن مجیب سہالوی جہاں مزاح اور مذاقِ عام کی ایک خاص سطح سے بلند نہیں ہوتے وہاں یوسف ناظم اور وجاہت علی سندیلوی ہر سطح اور ہر رنگ کی سماجی ناہمواریوں سے لطف و انبساط فراہم کرتے ہیں۔ احمد جمال پاشا کے ہوش و گوش کا دایرہ بھی بہت وسیع ہے۔ اُن کے واقعاتی مزاح میں چبھتے ہوئے مکالمے اور فقرے مزہ دے جاتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ اور رستم جیسے مانوس کرداروں کو عصرِ حاضر کے ہوش ربا حالات میں لاکر اُنھوں نے طنز و مزاح میں اظہار اور تکنیک کے کچھ کامیاب تجربے بھی کئے ہیں۔ مجتبیٰ حسین کی انفرادیت ان کی ذکاوت، ندرتِ بیان اور حسنِ انتخاب، تینوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ ہنساتے نہیں۔ پطرس کی طرح ہنسنے کا موڈ اور فضا پیدا کر دیتے ہیں لیکن موجودہ سماج میں انسان کی محرومیاں اور تلخیاں انہیں ہمیشہ آتش زیرِ پا رکھتی ہیں، جو کبھی سندباد جہازی اور کبھی ریلوے وزیر کے سفر اور کبھی انتخابی نعروں کی صورت سامنے آتی ہیں۔

اِس دور کے طنز و مزاح میں خواجہ عبدالغفور کا یہ کارنامہ بھی یادگار رہے گا کہ اُنھوں نے لطیفہ گوئی کو فن کا درجہ دے دیا۔ خالص مزاح میں اُنہیں شفیق الرحمان کا جانشین کہا جا سکتا ہے۔

اُنہوں نے ظرافت کی جملہ صورتوں کا مطالعہ دقیق نظر سے کیا ہے، لیکن طبعی مناسبت کی بنا پر اُن کا خاص میدان لطیفہ نگاری ہی ٹھہرا۔ نریش کمار شاد مرحوم اور احمد جمال پاشا نے تو صرف اُردو شعرا کے یا پھر نصر الدین آفندی کے لطیفے جمع کئے تھے، غفور صاحب کا حافظہ ساری دنیا کے رنگا رنگ لطائف کا نگار خانہ ہے، جنہیں وہ اپنے مزاحیوں میں ہنرمندی سے جڑ دیتے ہیں۔ سردار جعفری نے اسے تہذیب و شرافت کی دلیل کہا ہے کہ وہ دوسروں کو ہنساتے ہیں، لیکن اُن پر ہنستے نہیں۔ اگر ہمارے طنز نگار تہذیب و شرافت کی اس کسوٹی پر احتجاج کریں تو کم از کم غفور صاحب کو اعتراض نہیں ہونا چاہیئے۔

بقول پروفیسر کلیم الدین بیسویں صدی میں اُردو میں طنز و مزاح کا بڑا سرمایہ نظم کے بجائے نثر میں ہی ملتا ہے۔ عصر حاضر میں بھی اگرچہ ظریف شاعر بہت ہیں، لیکن فنی اعتبار سے مؤثر اور معقول ظریفانہ شاعری کے نمونے خال خال ہی ملتے ہیں۔ یوں ایک بزرگ کا قول ہے کہ آج کے عہد میں اُردو میں جو شاعری معرض وجود میں آرہی ہے اُس کا بڑا حصہ اگر طنزیہ نہیں تو مزاحیہ شاعری میں ضرور شمار ہوگا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ہمارے طنز نگار مثلاً فرقت کاکوروی اور یوسف ناظم اسے شاعری ہی تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں۔ اس لئے خوف ہے کہ وہ شاعری نہ رہ کر صرف 'مزاحیہ' رہ جائے گی۔ یوں بھی ہماری طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں شاعری کم اور طنز و مزاح زیادہ ہوتا ہے۔ اگرچہ سرحد پار کے بعض شاعروں مثلاً سیّد محمد جعفری، ضمیر جعفری اور مجید لاہوری نے دونوں میں توازن قائم کرکے اکبر کی روایت کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ آزادی کے بعد ہماری طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں جن ناموں کو اعتبار حاصل ہوا ان میں شاد عارفی کے علاوہ راجہ مہدی علی خاں، فرقت کاکوروی اور رضا نقوی واہی کے خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ شاد عارفی مزاجاً ظریف نہیں طنز نگار ہیں۔ اُن کی تیکھی غزلوں میں سماج اور سیاست کے مریضانہ حقائق پر بڑی نازک اور لطیف چوٹیں ملتی ہیں۔ گرد و پیش کی عفونت، عیّاری اور کھوکھلے پن سے اُن کی برہمی اور بیزاری کا اظہار کبھی عوامی محاورہ اور پھکّڑ پن میں ہوتا ہے اور کبھی اُن کی شدّتِ احساس، خیال انگیز ایمائیت کی قبا پہن لیتی ہے یہ چند اشعار دیکھئے۔

ٹھٹھک گیا وہ، ٹھہر گیا میں یہ راہبر بھی عجیب بلا ہے\
شاعر۔ بمبئی

میں اسکو رہزن سمجھ رہا ہوں وہ مجھ کو رہزن سمجھ رہا ہے

عقل بھی سُود پر چل رہی ہے\
ہیں کوئی چیز اہلِ ہوس بھی

ہر غلط بات پر بھی ہاتھ اٹھاؤ\
یہ نمائندگی نہیں شہ ماؤ

خشک لب کھیتوں کو پانی چاہیئے\
کیا کریں گے ابرِ گوہر بار سے

اُن کے عزیز شاگرد مظفر حنفی نے بھی "پانی کی زبان" میں طنز کے اس پیرایہ کو اپنایا ہے۔ ان کے لہجہ میں وہ طرح داری اور تنوّع تو نہیں، لیکن عصرِ حاضر میں انسانی جذبات اور اقدار کی بے قدری کا تیکھا اور گہرا احساس ضرور ہے۔ دوسرے شعرا میں مشاہدہ اور موضوعات کا جو تنوّع رضا نقوی واہی کے کلام میں ملتا ہے وہ اور کہیں نظر نہیں آتا۔ اُن کی نظمیں پست و بلند ضرور ہیں، لیکن لغایت اور بسیار نہیں۔ نوکر شاہی اور لیڈری۔ فیشن اور کرپشن۔ ترقی پسندی اور جدیدیت اور مرغ بازی سے مُلّا محقق اور مشاعروں تک، الغرض ان کے تجربے اور مشاہدہ کی زد میں جو بھی آجاتا ہے عافیت سے محروم ہو جاتا ہے۔ ان کی وہ نظمیں اور مزاحیہ خطوط نسبتاً زیادہ مؤثر اور کامیاب ہیں، جن کا مواد اُنہوں نے اپنے عہد کی شعر و شاعری اور بکھری ہوئی تہذیبی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ شعرستانی سلسلہ کی نظموں میں انہوں نے اردو شعرا کو جو "ہوم لینڈ" دیا ہے اُس میں جدید اُردو شاعری کے رنگ و آہنگ، نقالی، نقادی، گروہ بندی اور فیشن پرستی پر کاری چوٹیں لگائی ہیں۔ انتہاپسندی، شدّت، بناوٹ اور یکسانیت سے اُن کا احساس برہم اور تخیل برانگیختہ ہو جاتا ہے۔ ان کا یہ گویا شاعرِ آج کا ہر مشاعرے میں نظر آجاتا ہے۔ صرف چند اشعار دیکھئے۔

ان سے ملئے آپ ہیں وہ شاعرِ رنگیں نوا\
جن سے بزمِ شعر کی مرطوب رہتی ہے ہوا\
بھیرویں کی دُھن میں جس دم وہ راگاتے ہیں آپ\
بن کے ساون کی گھٹا محفل پہ چھا جاتے ہیں آپ\
فلم کے گانوں کی دھن میں جب سناتے ہیں کلام\
انجمن پر ٹوٹ پڑتا ہے سڑک کا ازدحام\
مصرعۂ اوّل کو دو دو بار دہرانے کے بعد

انگلیوں سے تال سُر کا بھاؤ بتلانے کے بعد
لوَچ پیدا کر کے قدموں میں تھرک جاتے ہیں آپ
کچھ بھڑک جاتی ہے محفل کچھ بھڑک جاتے ہیں آپ

واہی کے کلام میں موضوعات کے تنوّع کے باوجود اسلوب و اظہار کی یک رنگی کبھی کبھی اکتا دیتی ہے ۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن ۔

اُن کی شاعری میں لہجہ کی یکسانیت پڑھنے والوں کو جلد تھکا دیتی ہے اور مزاح کی شگفتگی کو بھی مجروح کرتی ہے ۔ یہ نقص اُن کے دوسرے معاصرین کے کلام میں نظر نہیں آتا ۔" دلاور فگار کی نظمیں جتنی موثر اور خندہ آور خود اُن کی زبانی نظر آتی ہیں ۔ اُتنی کاغذ پر نہیں ۔ وہ لفظوں اور نکتوں کے اُلٹ پھیر سے ظریفانہ صورتِ حال پیدا کر لیتے ہیں ، لیکن ان کی اکثر نظموں میں فکر و خیال کی وسعت ، تازگی اور احساس کی گرمی کم نظر آتی ہے ۔ شاعرِ اعظم ۔ عشق کا پرچہ ۔ انٹرویو کے سوالات جیسی نظمیں بھی صرف مشاعروں کو گرماتی ہیں ۔ اِس کے برعکس راجہ مہدی علی خاں کی نظمیں ، ظرافت ' بے ساختگی اور لطفِ بیان کے ساتھ ساتھ وسیع تر تہذیبی اور نفسیاتی شعور کا پتہ دیتی ہیں ۔" ایک چہلم پر " اھدٰدو شرابی کے علاوہ اُن کی متعدد پیروڈیاں اردو کی کامیاب مزاحیہ نظموں میں شمار ہوں گی ۔

گُذشتہ دو دہوں میں اُردو طنز و مزاح میں بہ لحاظ کیفیت اور کمیت فروغ کے جو آثار نظر آئے ہیں ، اس میں زندہ دلانِ حیدر آباد کی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ موجودہ مزاح نگاروں کی بڑی تعداد اسی ادارہ سے وابستہ رہی ہے ۔ مزاحیہ اور طنزیہ مضامین کے کئی اہم مجموعے بھی اسی ادارہ نے شایع کئے ہیں اور گذشتہ سات آٹھ سال سے اس کا ترجمان " شگوفہ " بھی مصطفیٰ کمال کی زیرِ ادارت پابندی کے ساتھ شایع ہو رہا ہے ۔ جو اُردو میں واحد ظریف رسالہ ہے ۔ اِس سے قبل لکھنؤ سے احمد جمال پاشا نے " اودھ پنچ " جاری کیا تھا جو حقیقت میں اس تاریخ ساز ظریف رسالہ کا تیسرا دور تھا ۔ یہ رسالہ زیادہ مدت تک جاری نہ رہ سکا ۔ حال ہی میں مزاح نگاروں کی ایک نئی پیڑھی بھی سامنے آئی ہے ، جن کی تحریریں اُردو طنز و مزاح کے روشن مستقبل کی بشارت دے رہی ہیں ۔ اِن نوجوان ادیبوں میں طالب خوندمیری ،

شاعر ۔ بمبئی

مسیح انجم ، پرویز یداللہ مہدی ، سرور جمال اور شفیقہ فرحت کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں ۔

مجھے احساس ہو رہا ہے کہ عصرِ حاضر میں اُردو طنز و مزاح کے اس مختصر جائزے میں بہت سی کہنے کی باتیں ، کہنے سے رہ گئی ہیں جو حقیقت میں زیادہ تفصیلی تجزیہ اور بحث کا تقاضہ کرتی ہیں ۔ مثلاً بار بار مجھے احساس ہوا ہے کہ اُردو طنز و مزاح میں شہر کے متوسط طبقہ کی زندگی ، اس کے مسایل اور ذہنیت کا بے جا تسلّط رہا ہے ۔ طنز و مزاح کی زبان اگرچہ بوجھل فارسی تراکیب سے آزاد ہو کر سلیس سادہ اور رواں ہو گئی ہے ۔ لیکن نثری مزاح ، اُردو شاعری سے بیش از بیش استفادہ کے رجحان کے زیرِ اثر شعری تلازمات اور شاعرانہ طرزِ بیان سے ابھی تک آزاد نہیں ہو سکا ہے ، اس کی دلکشی اور سحر کاری اپنی جگہ ، لیکن شاید اس نزاکت اور شیشہ گری کا ' فیضان ' ہے کہ موجودہ قومی زندگی کی بے شمار مضحک نیرنگیاں اور بے رنگیاں اردو ظرافت میں ایسے بھرپور محاکاتی حُسن کے ساتھ نہیں آ سکیں ، جس طرح وہ بعض دوسری زبانوں کے مزاحیہ ادب میں منعکس ہو رہی ہیں ۔ صدیوں سے ٹھہری ہوئی ہندوستان کی دیہی زندگی میں جو تغیّرات ہو رہے ہیں ۔ نئی صنعتی اور سائنسی ترقیوں کی برکتیں ، مثلاً بجلی ، ریڈیو ، خودکار آلات ، ٹیلی ویژن ۔ جیسے جیسے گانوؤں میں پہنچ رہے ہیں ، ان کی جامد و ساکت زندگی کی سطح پر بھی نئی لہریں اُٹھ رہی ہیں ۔ یہ لہریں بھی شوخیٔ فکر اور مضحک رویّوں سے خالی نہیں ۔ جس معاشرہ میں تبدیلی اور ترقی کی رفتار تیز ہو جاتی ہے ، وہاں بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کا حجم بھی بڑھ جاتا ہے ۔ آخر ہماری ظرافت اُن کی شفا بخش تازگی اور توانائی سے کیوں محروم رہے ۔؟ پھر ان محنت کش انسانوں کی زندگی ، زبان ، میلوں ، تہواروں اور ان کے عوامی قصّوں میں بھی جاندار ظرافت کے لامحدود امکانات موجود ہیں ۔ اگر ہم اس سے فیض نہ اُٹھا سکے ' اسے اپنے ادب کا ایک حصہ نہ بنا سکے تو اس میں ان کا نہیں ہمارا ہی زیاں ہے ۔ دکنی یعنی قدیم اُردو میں جو جدید مزاحیہ شاعری ہو رہی ہے یا ہوئی ہے اُس میں اس کمی یا کمزوری کا احساس نہیں ہوتا ۔ اس لئے کہ ان شعرا نے اگر ایک طرف بول چال کی دکنی زبان ، لہجہ اور محاورہ سے فائدہ اُٹھایا ہے تو دوسری طرف عوامی تہذیب ، ماحول اساطیری علامتوں اور ان کے مذاق و فکر کی تازہ جولانیوں سے بھی رنگ اُڑایا ہے ۔ سرور ڈنڈا

(باقی صفحہ ۲۶۷ پر دیکھئے)

خواجہ عبد الغفور
۱۷۔ بینا وِستا اپارٹمنٹ۔ جنرل جگناتھ بھونسلے مارگ۔ بمبئی۔۲۱

مزاح کا نفسیاتی تجزیہ

عصرِ حاضر کے انسان نے کمپیوٹر اور بے تار برقی سے جو کرشمے کئے ہیں وہ سب خود اُس کی حیات کے عمل اور ردِ عمل کے عشرِ عشیر بھی نہیں، انسانیت کا کمال یہی ہے کہ ایک انسان دوسرے کو سمجھے اور اس کا احترام کرے۔ اِس پر سماج قائم ہے اور زندگی رواں دواں ہے۔ دوسرے کے احساسات اور جذبات کو نہ سمجھنا یا اُن سے پہلو تہی کرنا اس کو محض ایک وجود سمجھنا اور اسکی شخصیت وانفرادیت سے انجان بن جانا معاشرہ کے لئے خطرناک ہوسکتا ہے اسی لئے ہر آدمی اپنے دکھ درد کا ساتھی ڈھونڈھتا ہے اور اپنے غم کے اظہار سے دل کا غبار دھوتا جاتا ہے لیکن یہ کہاوت بالکل صحیح ہے کہ روئیے تو اپنے آپ کو تنہا پائے، ہنسئے تو دنیا بھر کو اپنا ساتھی پایئے، لیکن کبھی کبھی آدمی اپنی خوشیوں میں اس قدر مگن اور سرشار ہوتا ہے کہ دوسرے سے ربط قائم نہیں رکھتا اور بیشتر سُرور وانبساط میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ دوسروں سے بے اعتنائی اور بے رُخی برتتا ہے۔ اس لمحہ بہ لمحہ بدلتی دنیا میں ضرورت اس امر کی ہے کہ خوشی کی مادّی وجہ جو بھی ہو خوشی کا خزانہ نہ لُٹایا جائے، اس لئے کہ تقسیم کرنے پر بھی یہ بڑھتا ہی جاتا ہے۔ خوشی کا فوّارہ پھوار چھوڑتا ہے اور پورے ماحول کو تروتازگی بخشتا ہے۔

انسان اس لئے اشرف المخلوقات کہلاتا ہے کہ وہ ناطق ہے اور اُس کو ہنسنے کی صلاحیت ودیعت کی گئی ہے، لیکن یہ بھی ایک امرِ واقعہ ہے کہ انسان ہی ایک وہ مخلوق ہے کہ جس کے اوپر دل کھول کر ہنسا جاسکتا ہے لیکن انسانوں کا مرتبہ برتر و بالا ہے کہ جو دوسروں پر ہنسنے کے بجائے خود اپنے آپ پر، اپنی کمزوریوں پر، اپنی بے راہ روی پر ہنس سکتے ہیں، ہنستے ہیں اور دوسروں کی خامیوں، کوتاہیوں اور نقائص پر ہنسنے سے گریز کرتے ہیں۔ انسان جب حیوانوں کی حرکتیں کرتا ہے تو ضرور ہنسی آتی ہے لیکن جانور جب انسانوں جیسی حرکتیں کرتے ہیں تو بجائے ہنسی کے واہ واہ ہوتی ہے۔

صحت مند شخصیت کا مُوڈ اُس کے مزاج سے نہیں بلکہ اُس کے احساسات سے بنتا بگڑتا ہے۔ فطری طور پر غصیلا، چڑچڑا، بددماغ یا ظالم آدمی بھی تو ہنستا ہے، جب کہ اُس کے تاثرات اور احساسات پر کوئی دل پسند یا دلفریب واقعہ مرتسم ہوتا ہے تو پھر کیوں نہ ایسے واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا اہتمام کیا جائے کہ جس سے مُوڈ بنتا ہے۔ اگر اس طرح پر مُوڈ بدلتے نہ جائیں تو اس کی وہی مثال ہوگی کہ ساری موسیقی کو صرف ایک ہی تان یا لَے یا ایک ہی سُر میں قید کر دیا جائے۔ نہ اُتار نہ چڑھاؤ۔ ویسے تو ہنسی خوشی کسی خاص وجہ یا تحریک کی محتاج نہیں اور نہ کسی خاص واقعہ یا خوشگوار حادثہ کی مرہونِ منّت ہے۔ ہنسنا ہنسانا محض مُوڈ کے بدلنے کے منتظر ہوتے ہیں اور اُن کا بدلنا یا اُن کو بدل ڈالنا کچھ زیادہ مشکل نہیں، شدید بارش کے بعد سُورج نکل آنے پر قوسِ قزح چمک اُٹھتی ہے۔ اچھا گیت، موسیقی کی خوشگوار دھنیں کانوں میں گونج اٹھتی ہیں۔ باصرہ نواز منظر یا انسانی حُسن آنکھوں میں جگمگاہٹ پیدا کر دیتے ہیں، اور دل میں سرور وانبساط۔ خوبصورت شعر گوش گُذار ہو تو دل و دماغ میں جھنکار ہوتی ہے اور نس نس میں لذت سرایت کر جاتی ہے، اِس طرح ایک مُوڈ سے دوسرا مُوڈ خود بخود آتا ہے، ورنہ انسان یا تو عمر بھر روتا ہی رہے، ہنستا رہے، خاموش رہے یا بک بک کرتا رہے۔ قادرِ مطلق نے اسی لئے انسان کو بعض ایسی صلاحیتوں سے مالا مال کیا ہے کہ جس کی وجہ سے اُس کی زندگی میں تنوع ہے اور اَدل بدل ہے۔ جن میں قصّے لطیفے کی کمی نہیں ہوتی اور جو مزاح کی حِس رکھتے ہیں وہ ہمیشہ شاداں اور فرحاں رہتے ہیں، چنانچہ کہا گیا ہے۔

خزاں کے دَور میں جو مسکرا نہیں سکتے

٫ ٫ لطفِ فصلِ بہاراں اُٹھا نہیں سکتے

ایسے ہی ایک حادثہ کی روایت ہے کہ کلاس رُوم میں استاد نے یہ سمجھ کر کہ رامو نے ہی شرارت کی ہے، اُس کی خوب پٹائی کی۔ جیسے جیسے مار پڑتی تھی، رامو کھِل کھِلا کر ہنستا تھا۔ اُستاد نے بیزار ہو کر پُوچھا کہ وہ کیوں ہنس رہا ہے۔ رامو نے بڑی بشاشت کے ساتھ کہا۔ "اُستاد جی! آپ پر ہنسوں نہیں تو اور کیا کروں۔ درحقیقت شام نے شرارت کی ہے اور آپ عقل کے ایسے اندھے ہیں کہ مجھے مار رہے ہیں۔ اِس سے بڑھ کر مضحکہ خیز بات کیا ہوگی۔ یہ بھی ایک نفسیاتی اندازِ تفکر ہے۔

ہر مصیبت کا دیا ایک تبسم سے جواب
اِس طرح گردشِ دوراں کو رُلایا ہم نے

بعض ایسے قنوطیت پسند ہوتے ہیں کہ اُن کو ہنسنا بھی دُوبھر ہوتا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ــ

غنچے تری زندگی پہ دل ہلتا ہے   بس ایک تبسم کے لئے کھِلتا ہے

پر کیا وہ اِس کا جواب نہیں جانتے۔؟

غنچے نے کہا کہ اِس چمن میں بابا   یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے

خوش مذاقی کی نفسیات کا تقاضہ ہے کہ جب کبھی کوئی لطیفہ یا چٹکلہ سنانا ہو تو اُس کو مختصر سے مختصر رکھئے تاکہ لوگ فی الفور ہنس کر فارغ ہو جائیں اور جو لطیفہ کو لمبا لمبا کھینچا تو سننے والوں کو مہلت مل جائے گی کہ اُس درمیان اچھی طرح سوچ کر کچھ جوابی لطیفے تیار کر لیں۔ دراصل لطیفہ گالی کی طرح ہوتا ہے۔ ادھر گالی مُنہ سے نکلی نہیں کہ سُننے والے نے پلٹ کر اُس سے بھی زیادہ مُغلّظ اور فحش گالی سُنا دی یا پھر اُسی لطیفہ کا کوئی نیا روپ، نیا انداز سُنانے پر تیار ہو جائیں گے اور آپ کو لُقمہ دیں گے کہ وہ شیخ چلّی کا قصہ نہیں، بلکہ مُلّا نصیر الدین کا ہے، بیربل اور مُلّا دو پیازہ کی بات ہو تو کہیں گے کہ اصل لطیفہ تو درست ہے، مگر آپ نے جو بات راجہ بیربل کی زبان سے کہی ہے کہ وہ درحقیقت مُلّا دو پیازہ کی کہی ہوئی ہے۔ ایسی صورت میں سارا مزہ کرکرا اور لطیفہ کی لطافت اکارت ہو جاتی ہے۔

لہٰذا خیر اسی میں ہے کہ کوئی تمہید نہ ہو، روئداد مختصر سی ہو، نتیجہ فوراً برآمد ہو، تب کہیں ہنسنے ہنسانے کا مزہ آتا ہے۔ اس بات کی قطعاً کوئی اہمیت نہیں کہ آپ نے کس لطیفہ کو پہلے سنایا۔ بہترین اور دل پسند طریق پر سنایا۔ بلکہ اہم ترین بات تو یہ ہے کہ صحیح اور مناسب وقت پر کہا جائے۔

اگر کسی کے کہے ہوئے لطیفہ پر کچھ لوگ مُسکراتے ہیں، کچھ ہنستے ہیں، کچھ مُنہ بناتے ہیں اور آپ کو یہ لطیفہ دل چسپ لگے تو بات وہیں پہ ختم ہو جاتی ہے، اگر یہی لطیفہ پُر لطف لگے اور پسند آ جائے تو اِس بات کا نفسیاتی تجزیہ کیجئے کہ پچھلے کون سے تاثرات اور تجربات نے آپ کو اُس لطیفہ کے پسند کرنے پر اُکسایا ہے۔ اگر آپ کو سُنے ہوئے لطیفوں میں سے کچھ اچھے لگتے ہیں اور کچھ بُرے تو اُس کی وجہ کو سمجھنے کی کوشش از حد ضروری ہے اور اگر آپ کو کبھی کسی کے کہے ہوئے لطیفے یا کسی کی خوش مذاقی پسند ہی نہیں آتی ہے تو پھر لازم ہے کہ کسی ماہر نفسیات سے رجوع ہوں۔ حسِّ لطیف کا فقدان یا مزاح کی حس کی کمی آپ کو دنیا کی سب سے بڑی نعمت یعنی ہنسنے ہنسانے سے محروم رکھے گی۔ جب کہ یہ بات مسلّمہ ہے کہ انسان ہی وہ واحد مخلوق ہے کہ جس کو اللہ تعالیٰ نے یہ صفت عطا کی ہے۔ بیشتر ناخوش گوار یا تلخ باتوں کو بڑی خوبی اور دل چسپ انداز میں ٹالا جا سکتا ہے، بشرطیکہ اپنے تاثرات اور احساسات کو بگڑنے نہ دیا جائے اور کسی بات پر اُلجھن نہ پیدا کی جائے۔ کڑوی سے کڑوی بات بڑی صفائی اور نزاکت کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ سُننے والے آپ پر اس کا الزام نہ دے سکیں کہ آپ نے کوئی غلط بات کہی یا گری ہوئی بات مُنہ سے نکالی ہے۔ مثلاً آپ سے کوئی کہے "میں تو ایسے ویسے احمق آدمیوں سے بات بھی نہیں کرتا"۔ تو آپ بڑے اطمینان سے کہہ سکتے ہیں "جی میں تو آپ سے بات کر لیتا ہوں" ہمیشہ دلیل و حجت سے کام لینا ضروری نہیں۔ دوسرے کی حماقت سے فائدہ اٹھانا بڑی عقل مندی ہے۔ نفسیات سے ناواقف لوگ گالی کا جواب گالی اور فحش کلامی سے دیتے ہیں۔ جو خود ان کو ذلیل و خوار کرتا ہے۔ اِسی طرح کا ایک بڑا دلچسپ واقعہ ہے کہ الکشن کی مہم کے دوران دو مخالف امیدوار اتفاق سے ایک جلسہ میں ایک ساتھ ہو گئے۔ ایک صاحب نے بڑی نرمی اور دل جمعی سے اپنے حریف سے مخاطب ہو کر کہا۔ "دوست میرے! آپ سے ایک التجا ہے کہ آپ براہ کرم میرے اور میری پارٹی کے تعلق سے غلط سلط اول فول اور جھوٹی باتیں نہ کریں۔ میرا وعدہ ہے کہ اگر آپ میری بات کو مان لیں تو میں اور میری پارٹی والے بھی آپ کے متعلق وہ ساری سچی اور حقیقت پر مبنی باتیں ہرگز نہ کہیں گے کہ جن سے ہم اور عوام بڑی حد تک واقف ہیں۔"

دیکھئے اُنہوں نے کوئی بُری بات نہ کہتے ہوئے بھی بڑی اچھی طرح بہت کچھ کہہ ڈالا۔ نہ کوئی بدمزگی کا موقعہ تھا نہ کچھ لڑائی مول لینے والی بات اور پھر حاضرین نے اِس کو بڑے اچھے ذوق کا مظاہرہ ہی تو سمجھا۔ کہتے ہیں کہ ایک جھوٹ بولو تو اُس کو نبھانے کے لئے سیکڑوں جھوٹ بولنے پڑتے ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جھوٹ وہیں بولا جاتا ہے کہ جہاں پر سچ بولنا ناگزیر ہوتا ہے۔ دروغِ مصلحت آمیز کو تو ناجائز ہی قرار دیا گیا ہے۔ ایک سچ کو نبھانے کے لئے سیکڑوں جھوٹ بولنے پر سچّا آدمی مجبور ہو جاتا ہے۔

مزاح کی سب سے افضل و برتر صنف ہے، خود برداشتہ مزاح کہ اِس سے کسی اور کو نشانۂ ملامت نہیں بنایا جاتا بلکہ اپنی ذات کو اِس انداز میں پیش کیا جاتا ہے کہ اس سے بظاہر خود کی تضحیک ہوتی ہے لیکن دراصل اس کا اثر دوسروں پر کچھ اس طرح کا ہوتا ہے کہ عزت و آبرو بڑھ جاتی ہے۔ اپنی تعریف کے پُل باندھئے تو سب بور ہو جاتے ہیں، دوسروں کی تعریف و توصیف کیجئے تو سُننے والوں کو اچھا نہیں لگتا سوائے اس کے کہ جس کی حمد و ثنا ہو رہی ہے اور جو خود کی بُرائی کا کوئی بھی پہلو پیش کیجئے تو لوگ بڑی توجہ سے سُنتے ہیں اور لطف اُٹھاتے ہیں۔ لیکن کمال تو یہ ہے کہ اپنی برائی بھی کیجئے اور دوسروں پر اچھا انپریشن بھی بٹھایئے۔ مثلاً کوئی پوچھے کہ جناب آپ تو نہ کچھ ایسے مشہور و معروف ہیں اور نہ نیک نام، پھر آپ الکشن کیسے جیت گئے تو بہترین جواب یہ ہے کہ آپ فوراً کہیں۔ جناب، بات یہ ہے کہ میں اپنے کرتوتوں کی وجہ سے کافی بدنام ہوں اور جو تھوڑے سے لوگ مجھے جانتے ہیں وہ مجھے کچھ اچھا نہیں سمجھتے، وہ تو ہرگز مجھے ووٹ نہیں دیتے اور نہ اُنہوں نے دیا ہوگا۔ لیکن اتفاق سے جو میرے مدِمقابل ہیں وہ بہت زیادہ نامور ہیں، سارا شہر اُنہیں جانتا ہے اور یہ بھی محض اتفاق ہے کہ لوگ ان کی چھوٹی موٹی برائیوں سے بھی واقف ہیں، لیکن یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ زیادہ لوگ ہمیں نہ جانتے ہوئے یہ سمجھ بیٹھے کہ شاید ہم ہی بہتر ہیں، اس لئے انھوں نے بلا تکلف اپنے ووٹ ہمیں دے دیئے۔ دیکھئے آپ نے اپنی برائی بھی برملا سُنادی اور نیک نام بھی رہے۔ استہزاء ایک ایسا نفسیاتی حربہ ہے کہ جو انسان اپنے کھسیانے پن، اپنی حماقت، اپنی غلطی کو چھپانے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ لیکن غصّہ، ملامت، گالی گلوج سے گریز کر کے محض طنز سے کام لیا جائے تو نفسیاتی طور پر مہذّب اور ستھرا طریقہ پر بات بن جاتی ہے، اس کا وار کھانے والا تڑپ کر رہ جاتا ہے، پلٹ کر وار کرنا اُسے سوجھتا نہیں۔

شاعر۔ بمبئی

دوسری صورت یہ ہے کہ کسی اور کی نمایاں اور سنتی مترشح غلطی، نادانی یا کج فہمی پر بجائے اُسے سرزنش کرنے کے میٹھے الفاظ میں طنزیہ بات اس انداز سے کی جا سکتی ہے کہ وہ تیرِ نیم کش بن جائے۔ باپ نے بیٹے کی شرارت پر اُس کی خوب پٹائی کی اور کہا۔ جانتے ہو میں نے یہ کیوں کیا؟ محض اِس لئے کہ مجھے تم سے پیار ہے۔ بیٹے نے معصوم طنز کیا۔ "اباجی کاش میں بھی آپ کی محبت کا جواب اسی طرح دے سکتا۔"

بسا اوقات طنز کا یہ حربہ نفسیاتی طور پر قوموں کے علاج اور سدھار کے لئے بھی استعمال کیا جاتا ہے چنانچہ نظیر اکبرآبادی، اکبر الہ آبادی، علامہ اقبال، حضرتِ غالب اور بہت سارے اساتذہ اور ادیبوں نے بھی طنز سے قوم کو جھنجھوڑا اور ان کی حمیت کو للکارا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ نفسیاتی تجزیہ صحیح ہونا چاہیئے ورنہ وار اُلٹا پڑ سکتا ہے اسی لئے ظرافت و مزاح کا درجہ ارفع و اعلیٰ ہے اس میں خود کے یا مخاطب کے شخصی احساسات کا قطعی دخل نہیں ہوتا۔ خوش دلی و خوش کلامی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ چھپی ہوئی طنز کی جھلک گوارا ہوتی ہے۔ برخلاف اِس کے طنز میں ظرافت نہیں ہوتی صرف رمز و کنایہ اور میٹھے لفظوں میں چھپے چھپے معنی پنہاں ہوتے ہیں، وہ بھی صرف اسی کی سمجھ میں آتے ہیں کہ جو نشانۂ ملامت ہے۔

ویسے تو مزاح اور ظرافت کی سیکڑوں اقسام ہیں۔ لیکن نفسیاتی تجزیہ کے بغیر یہ بے اثر ہوتی ہیں۔

غرض کہ عصرِ حاضر میں رہنے کا اور ہنسی خوشی جینے کا گُر یہی ہے کہ ہر حال میں روشن پہلو نظر کے سامنے رکھا جائے اور ہشاش بشاش زندگی گُذاری جائے۔

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اِسے تنہا بھی چھوڑ دے

رنج و غم، ہنسی خوشی، قنوطیت، یاسیت، یہ سب مُتعدی ہوتے ہیں افسردہ اور غمگیں ماحول سب کو رنجیدہ و دلگیر اور مضمحل کر دیتا ہے سُرور و انبساط کی فضا دوسروں کو ہنس مُکھ بنا سکتی ہے اِسی طرح دل و دماغ میں پستی چھائی ہوئی ہو تو سارے کے سارے لوگ گھٹن محسوس کریں گے اس لئے ہمارا فرض ہے کہ ہمیشہ ماحول کو خوشگوار بنائے رکھیں اور صرف خوشیوں کو متعدی بنائیں۔ رنج و اندوہ کا احاطہ کر کے اُسے محدود کر دیں تاکہ اس کی ہوا بھی دوسروں کو نہ لگے اِس لئے کہ —

زندگی زندہ دلی کا ہے نام،
مُردہ دل خاک جیا کرتے ہیں

کوثر چاندپوری

ہمدرد ریسرچ کلینک اینڈ نرسنگ ہوم۔ آصف علی روڈ نئی دہلی - ۱

کُرسی

کُرسی کا رشتہ ماورائی دنیا سے ملایا جائے تو وہ آدم و حوّا سے زیادہ قدیم قرار پائے گی یہاں اُس کرسی پر گفتگو نہیں کی جائے گی نہ اُس کُرسی کا ذکر ہوگا جہاں کے لوگ اپنی سکونت بتاتے ہوئے شرمایا کرتے ہیں، اور جسم کو عُریاں کرنے سے اتنا نہیں جھجکتے جتنا جائے پیدائش بتانے میں جھجکا کرتے ہیں۔ جس کُرسی کے یہاں اوصاف بیان کئے جا رہے ہیں، وہ بہت ہی دلچسپ حسین اور خوش آیند خیال کی جاتی ہے۔ اُس کا تصوّر ذہن میں آتے ہی فکر و خیال میں سُورج طلوع ہونے لگتے ہیں۔ آدمی اُس پر بیٹھ کر بغیر پئے مخمور اور سرشار ہو جاتا ہے۔
کُرسی زیادہ اُونچی نہیں ہوتی لیکن بیٹھنے والے کا دماغ اتنا اُونچا ہو جاتا ہے کہ کائنات کی ہر چیز سرنگوں ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ نشیلی چیزوں کی فہرست تیار کی جائے تو سب سے پہلا نمبر کُرسی کو دینا ہوگا۔ اِس میں بڑا کیف سُرور اور خُمار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خالقِ کائنات نے عرش کے ساتھ کُرسی کی تخلیق ضروری سمجھی۔ دنیائے آب و گِل میں کُرسی نہ صرف جُرعۂ کیف آور کا کام کرتی ہے بلکہ اُسے عشق و محبت کا مرکز بھی سمجھا جاتا ہے۔ ایسے سرپھروں کی تعداد کم نہیں جو کُرسی سے والہانہ لگاؤ رکھتے ہیں، وہ اُسے حاصل کرنے کیلئے وقت سے لے کر دولت بلکہ خون کا آخری قطرہ تک قربان کرنے سے دریغ نہیں کیا کرتے۔
دُنیا کے بہت سے فرمانرواؤں اور سپہ سالاروں نے کُرسی کے لئے بڑی سر فروشیاں کی ہیں، عرصۂ کارزار کو رنگین کیا ہے۔ خون کی نہریں بہائی ہیں۔ کُرسی میں وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جو کسی نازک اندام محبوبہ اور اُس کے خوبصورت خدوخال میں ہوا کرتی ہیں۔ بیوفائی میں کُرسی اِن سے بھی آگے ہے۔ کتنا ہی گوند لگا کر بیٹھئے اِس کی نگاہِ خوں آشام بدل جاتی ہے تو آدمی کو اِس طرح نیچے گرا دیتی ہے کہ سنبھلنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اُس کے عشق میں خطرناک رقیبوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ لیلائے کُرسی کے فریفتہ جب کسی رقیب سے دست و گریباں ہو جاتے ہیں تو صلح کا امکان نہیں رہتا۔ اُنھیں سمجھ تے پر یقین نہیں۔ وہ سر ہتھیلی پر رکھ کر میدان میں اُترا کرتے ہیں، ماضی میں کرسیوں کی تعداد اتنی نہ تھی جتنی اب ہے۔ اقسام بھی محدود تھیں۔ صدارت اور ممبری کی چند کُرسیاں ہی تھیں جو میونسپل بورڈ اور جلسہ گاہوں میں یُوسفِ بے کارواں کی طرح اکیلی پڑی رہا کرتی تھیں، پھر بھی دلرُبائی کا یہ عالم تھا کہ اُن کے حصول میں بڑے ہنگامے ہوا کرتے تھے، دولت لُٹائی جاتی تھی، کبھی زمین کو قطراتِ خوں سے لالہ زار بنا دیا جاتا تھا۔ طالبانِ کُرسی میں سے کسی کو خریدنے کی نوبت بھی آجایا کرتی تھی۔ موجودہ زمانہ میں کُرسیوں کی تعداد اور اقسام میں جتنا اضافہ ہوا ہے، اتنی ہی صفِ عشّاق طویل ہو گئی ہے۔ وہ کیو بنائے یُوں کھڑے رہتے ہیں۔ کان صدائے تکبیر پر لگے ہوئے ہیں اور آنکھیں اشارۂ ابرو کی منتظر ہیں۔ ذرا آواز فضا میں گونجے اور نمازِ عشق پڑھنا شروع کر دیں۔ کیفیت بالکل وہی ہوتی ہے جس کی عکّاسی اس شعر میں کی گئی ہے۔

باندھ کے صف ہوں سب کھڑے تیغ کے ساتھ سر جھکے
آج تو قتل گاہ میں دُھوم سے ہو نمازِ عشق

آج کل وہ روایتی مجنوں پیدا نہیں ہوتے جو ناقۂ لیلیٰ کے ساتھ میلوں دَوڑے چلے جایا کرتے تھے اُن کی جگہ ایسے دلدادگانِ کُرسی عالمِ وجود میں آ رہے ہیں جو اس کی زلفِ گرہ گیر میں اسیر ہو کر بھاگتے نہیں، بیٹھنا پسند کرتے ہیں۔ اپنی جگہ تڑپتے ہیں۔ رُومانی غزلیں کہتے ہیں، کہانیاں لکھتے ہیں، اِسی طرح ہجر و فراق کی کڑی منزلیں طے ہو جاتی ہیں اور شربتِ وصل پینے کی مسرت حاصل ہو جاتی ہے تو عالمِ سرخوشی میں کُرسی کے علاوہ ہر چیز کو فراموش کر دیتے ہیں۔ دن رات اُسی کے خالِ رُخسار کی پرستش میں مصروف رہتے ہیں۔ دماغ کی ساخت بدل جاتی ہے۔ خون میں بھی کیمیاوی تغیّرات ہو جاتے ہیں۔ سُرخی کم ہو کر سفیدی بڑھ جاتی ہے۔ اِس حقیقت کو پس پُشت ڈال دیا جاتا ہے کہ کُرسی کے اَن گنت فریفتہ ہیں۔ وہ اُن میں سے کسی کو بھی

مرکزِ التفات بن سکتی ہے۔ نئے چہروں کی تلاش کُرسی کی تاریخی روایت ہے۔ وہ نوگرفتارانِ بلا پر زیادہ مہربان رہتی ہے۔ اُن کے ہجر و فراق کی مصیبتوں پر اُسے رحم بھی آجاتا ہے حالانکہ سنگدلی محبوبیت کا خاص وصف ہے۔ تاہم کبھی معشوق کی نگاہِ مشکل پسند میں رحم کے جذبات بھی جھلک آتے ہیں۔ کُرسی کی یہ عجیب خصوصیت ہے کہ اُس پر جلوہ فرما ہوتے ہی کائنات قدموں پر جھکتی محسوس ہوا کرتی ہے زمین سُورج کے گرد گھومنا بھُول کر اُسی کے محور پر رقص کرنے لگتی ہے جب کوئی ضرورت مند پُوچھتا ہے

اندر آسکتا ہوں۔؟

تو ہوا موجِ شراب کی شکل اختیار کرنے لگتی ہے۔ فضا نشاط انگیز نغموں سے بھر جاتی ہے اور وہ اپنے وجود کو سب سے زیادہ سربلند سمجھنے لگتا ہے۔ کُرسی نیچے سے کھسک جاتی ہے تو آنکھوں میں اندھیرا چھا جاتا ہے۔ ہر طرف کُہر کی گاڑھی چادر تن جاتی ہے۔ وہ کُرسی کو حسرت بھری نگاہوں سے دیکھ کر عہد کرتا ہے کہ زندگی میں ایک بار پھر تجھے آغوشِ شوق کی زینت بناؤں گا۔ کُرسی کی سیاہ اور چمکدار زُلفیں ہر لمحہ تصوّر میں لہراتی رہتی ہیں۔ کُرسی زبانِ حال سے یہی سُنائی دیتی ہے۔ مجھ سے وہی جاں فروش ہمکنار ہو سکتا ہے جو شمشیرِ آبدار کی دھار پر بوسہ دینے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ کُرسی کی نگاہیں ایک ہی آن میں پھر جاتی ہیں وہ کسی اور کی گردن میں نُقرئی باہیں حمائل کر دیتی ہے۔ کُرسی کا ٹھکرایا ہوا بدنصیب ہر وقت اُسے دوبارہ حاصل کرنے کے لئے بیتاب رہتا ہے اور چاہتا ہے کہ فرقت کی کالی اور لمبی رات جلد سے جلد صبحِ وصل میں تبدیل ہو جائے اُفقِ مشرق پر وہ ستارا چمکنے لگے جو مسرتوں کا نقیب بن کر نکلا کرتا ہے کُرسی کا حصول اور ترک اختیاری نہیں۔ اس کے کچھ اُصول ہیں مگر محبت اور جنگ میں سب کچھ جائز ہے۔ کُرسی کے شیدائی ساری رکاوٹیں دُور کر کے چاہتے ہیں کہ جس طرح ہو سکے جلد اُس پر قابض ہو جائیں لیکن وقت اتنا ظالم اور سنگدل ہے کہ آرزوؤں کے آبگینوں کو توڑ کر ہی دم لیتا ہے۔ ملک میں کروڑوں صاحبانِ دل آباد ہیں اِن کے سینہ میں دھڑکتے ہوئے قلوب کا جائزہ لیا جائے تو سویدائے دل میں جو چنگاری شعلہ بن جانے کی دُھن میں چمک رہی ہوگی وہ کُرسی کے اشتیاقِ بے پایاں ہی کی ہوگی۔ کُرسی کا حُسن لازوال ہے۔ اُس کی کشش مکان و زماں کی پابند نہیں۔ ہر کُرسی میں دلرُبائی کا وصف نہیں ہوتا۔ گھر میں کتنی ہی نازک اور آراستہ کُرسی پر بیٹھ جائیے اُس میں جلوہ افروزی کا وہ لُطف نہیں ہوگا جو کسی جلسہ کی کُرسیِ صدارت میں ہوا کرتا ہے۔ ہزاروں فرہاد طلائی د

تو کوئی تیشے لئے کُرسی کی خاطر جُوئے شیر لانے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ یہ تگ و دَو کبھی کم نہیں ہوتی۔ کُرسی اور بڑی آنکھوں والی شوخ و شنگ معشوقہ میں کوئی فرق نہیں بلکہ کُرسی ہی کو امتیاز حاصل ہے۔ وہ زیادہ موقع پرست طالبِ زر، ہرجائی اور تبدیلی پسند ہے۔ نئے نئے عشاق کو نوازتی رہتی ہے۔ یہ تمنّا دانشوری کی علامت ہے کہ قدرت عشق دے تو کسی عشوہ طراز اور ناز آفریں حسینہ کا دے' جو پہلوئے رقیب میں بیٹھ کر بھی عاشقِ نامراد کو دیکھ کر طنزیہ انداز سے مُسکرا تو دیتی ہے۔ اِس زہریلے تبسم میں طنز کی کتنی ہی کاٹ ہو' ایک ناز بردار اُسے معشوق کی اس ادائے بے نام ہی سے تشبیہہ دیتا ہے جس کا حُسن و عشق کی ڈکشنری میں کوئی ذکر نہیں۔ کُرسی کی تاریخ اوّل سے آخر تک بے نیازی اور تغافل شعاری کا دل شکن افسانہ ہے۔ کُرسی کی انقلاب انگیز تبدیلیوں کے پیشِ نظر کُرسی نشینوں کو دیدہ وری سے کام لینا چاہئے اور اُسے بدلگام گھوڑے کی طرح قابو میں رکھنا چاہئے۔ اِس عاشقانہ جذباتی رویّے سے شدید نقصان ہوتا ہے جس میں باگ ہاتھ سے چھُوٹ جاتی ہے اور پاؤں رکاب سے نکل جاتے ہیں اور کُرسی نشین چیخ اُٹھتا ہے کہ

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھئے تھمے
نَے باگ ہاتھ میں ہے نہ پا ہے رکاب میں

○○

کنہیا لال کپور
اسٹریٹ نمبر ۲ کشن پورہ ۔ نزد، این ڈی اسکول موگا (پنجاب)

کپورُ اللُّغات

آدمی ۔ ۱۔ دو ٹانگوں والا جانور جو لومڑ سے زیادہ مکار۔ بھیڑیے سے زیادہ خونخوار۔ اور بیشتر جانوروں سے زیادہ نابکار ہوتا ہے۔
۲۔ دُم اور سینگ کے بغیر ایک مخلوق جو فرشتہ بن سکتی تھی مگر انسان بھی نہ بن سکی۔
۳۔ وہ واحد جانور جو ہنس سکتا ہے یا جس پر ہنسا جا سکتا ہے۔
۴۔ ایک جانور جو اپنے آپ کو بے ضرر اور معصوم سمجھتا ہے لیکن بندر سے زیادہ چالاک۔ چیتے سے زیادہ سفاک ہوتا ہے۔
۵۔ پانی کا وہ بلبلہ جو اپنے آپ کو پائیدار سمجھتا ہے۔

آنکھیں ۔ وہ جو اگر آجائیں تو زحمت، چلی جائیں تو مصیبت۔ لڑ جائیں تو آفت اور لڑائی جائیں تو قیامت ہوتی ہیں۔

آئینہ ۔ ۱۔ دنیا کا سب سے بڑا حقیقت نگار ادیب۔
۲۔ وہ مشیر جو کئی بار ہمیں یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ ہم دنیا کے خوبصورت ترین شخص ہیں۔

آنسو ۔ ۱۔ جو بہائے بغیر نہ عشق کیا جا سکتا ہے نہ ماتم پُرسی۔
۲۔ عورت کا مرد کو زیر کرنے کا آخری ہتھیار۔
۳۔ وہ جو اصلی ہوں تو موتی لیکن مگرمچھ کے ہوں تو کنکر ہوتے ہیں۔

آہ ۔ ۱۔ زندگی کا ہی ایک نام
۲۔ وہ آنسو جو بھاپ میں تبدیل ہو گیا ہے۔

آسمان ۔ ایک عظیم گرگٹ جو ہمیشہ رنگ بدلتا رہتا ہے۔
۲۔ زمین کا سب سے بڑا رقیب۔
۳۔ وہ ظالم جو شعرا، عُشاق اور غربا کو کبھی چین سے بیٹھنے نہیں دیتا۔

آشیانہ ۔ ۱۔ خطرناک پناہ گاہ جو ہمیشہ بجلیوں کی زد میں ہوتی ہے۔
۲۔ قفس کا ہی ایک اور نام۔
۳۔ چند تنکے جو بُلبُل کی دنیا کہلاتے ہیں۔

آرام ۔ ۱۔ وہ جو جیتے جی کسی شخص کو میسّر نہیں ہوتا۔
۲۔ وہ نایاب چیز جسے حاصل کرنے کے لئے انسان خودکشی تک کر لیتا ہے۔

ایمان ۔ ۱۔ وہ چیز جسے بیچ کر بے پناہ نفع کمایا جا سکتا ہے۔
۲۔ کفر کی ضد جو بسا اوقات کفر سے بدتر ثابت ہوتی ہے۔

انگڑائی ۔ ۱۔ التفات کی تمہید
۲۔ ایک ادا جو خاموشی کی زبان میں بہت کچھ کہہ جاتی ہے۔

اُمید ۔ ۱۔ خود فریبی کا دوسرا نام
۲۔ یاس کی ضد جو اکثر یاس ہی ثابت ہوتی ہے۔
۳۔ وہ جو اگر نہ ہوتی تمام لوگ خودکشی کر لیتے۔

اَخلاق ۱۔ زمانۂ ماضی کا ایک زیور جسے پہننا اب ممنوع قرار دیا گیا ہے۔
۲۔ ایک خوبی جو اب متروک قرار دی گئی ہے۔

احسان ۔ وہ جو اگر کسی پر کیا جائے تو وہ آپ کو ساری عمر معاف نہیں کرتا۔

اِنتظار ۔ جس کا ایک لمحہ بھی ایک دن کے برابر ہوتا ہے اور جو انسان کو یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ آئن سٹائن کا نظریۂ اضافیت صداقت پر مبنی ہے۔

بہار ۔ وہ موسم جس میں پھول کھلتے ہیں اور محکمۂ انکم ٹیکس کا نوٹس آتا ہے کہ پچھلے سال کا انکم ٹیکس فوراً سرکاری خزانے میں جمع کرا لئے۔

شاعر۔ بمبئی

بکواس۔ ۱۔ آپ کے رقیب کی تحریریں اور تقریریں۔
۲۔ مومن کی نگاہ میں کفر۔ کافر کی نگاہ میں ایمان

بادشاہ۔ ۱۔ وہ سرپھرا جو اِس غلط فہمی میں مبتلا ہے کہ اس کے علاوہ کوئی شخص حکومت کرنے کا اہل نہیں۔
۲۔ وہ شخص جس کو اس کا وزیر اُنگلیوں پر نچاتا ہے اور جب وہ ناچ ناچ کر تنگ آجاتا ہے تو وزیر کا سر بھٹّے کی طرح اُڑا دیتا ہے۔

باورچی۔ وہ شخص جس کا آرٹ اِس میں مُضمر ہوتا ہے کہ ایک دن سالن میں نمک ضرورت سے زیادہ اور دوسرے دن ضرورت سے کم ہونا چاہئے۔

پارسا۔ ۱۔ ایک قسم کا لائسنس یافتہ ریاکار
۲۔ وہ شخص جو صرف شراب پینے یا عشق کرنے کو گناہ سمجھتا ہے لیکن باقی تمام گناہوں کو ثواب تصوّر کرتا ہے۔

پسینہ۔ وہ جو اُن لوگوں کو آتا ہے جنھیں اور کچھ نہیں آتا۔

پیار۔ ہَوس کا نہایت خوبصورت اور شاعرانہ نام!

پیغامبر۔ وہ شخص جو تانت خط لے کر محبوب کے پاس جاتا ہے اور خط کے ٹکڑے واپس لاتا ہے۔

تبسّم۔ آنسو جو بھیس بدل کر نمودار ہوتا ہے۔

تغافل۔ ایک سزا جو جفا سے زیادہ اذیت ناک ہوتی ہے۔

توبہ۔ ۱۔ وہ عہد جسے کرنے کے بعد بہانے تلاش کئے جاتے ہیں کہ اُسے کس طرح توڑا جاسکتا ہے۔
۲۔ وہ ارادہ جو اُتنی بار ہی توڑا جاتا ہے جتنی بار باندھا جاتا ہے۔

تکلّف۔ ایک رواج جسے اِن دنوں گرانی کے باعث ترک کردیا گیا ہے۔

تقدیر۔ وہ عظیم طاقت جو تدبیر کی جانی دشمن ہے اور جس کے آگے سکندر، نپولین اور ہٹلر کو سرِ تسلیم خم کرنا پڑا۔

تصویر۔ جو آج کل اِس لئے کھینچوائی نہیں جاسکتی کہ مصوّر نایاب ہیں اور فوٹوگرافروں نے اپنے ریٹ بڑھا دئیے ہیں۔

جنگ۔ وہ خطرناک کھیل جو اپنے آپ کو اور دوسروں کو تباہ کرنے کے لئے کھیلا جاتا ہے اور جسے ایک بار کھیلنے کے بعد عہد کیا جاتا ہے کہ اُسے پھر نہیں کھیلیں گے مگر جسے کچھ عرصہ کے بعد دوبارہ کھیلا جاتا ہے۔

جنّت۔ کبھی سُسرال یا کشمیر کو کہتے تھے۔ آج کل کینیڈا کو کہتے ہیں۔

حِنا۔ وہ چیز جو آجکل نہ سوداگری سے ملتی ہے نہ عبادت سے۔

جوانی۔ عمر کا وہ حصّہ جب آدمی کو خود پرستی کے دَورے پڑتے ہیں۔

جُنون۔ جس میں کبھی صرف عشّاق مُبتلا ہوا کرتے تھے مگر جس میں اِن دنوں قریب قریب ہر نوجوان مُبتلا ہے۔

جفا۔ وہ جو اگر کی جاتی ہے تو عشّاق شکوہ کرتے ہیں کہ کیوں کی جاتی ہے اور اگر نہیں کی جاتی تو کہتے ہیں۔ کیوں نہیں کی جاتی۔

حُسن۔ وہ جو عشق سے پیدا ہوتا ہے اور جس سے عشق پیدا ہوتا ہے۔

حَیا۔ پُرانے زمانے کا ایک فیشن جو آج کل فیشن سے خارج ہے

خزاں۔ وہ موسم جس میں بار بار خودکشی کرنے کو جی چاہتا ہے۔

خواب۔ جس میں اور سراب میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔

خُدا۔ انسان کی وہ دلچسپ اور کارآمد ایجاد جسے کسی وقت بھی اپنی کم ہمّتی اور ناکامی کے لئے ذمّہ دار ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

دوست۔ ۱۔ وہ شخص جو کُھلم کُھلا نہیں چُھپ کر وار کرتا ہے۔
۲۔ حسد اور ہمدردی۔ نفرت اور محبّت کا عجیب و غریب مرکب۔

دُنیا۔ ایک جہنّم جس کا وجود تخیّل پر نہیں حقیقت پر مبنی ہے۔

دل۔ جس کا آنا یا جانا ہر دو لعنت ہے۔

دُعا۔ بے بس انسان کا آخری سہارا جو اکثر بودا ثابت ہوتا ہے۔

رقیب۔ وہ شخص جو اُس عورت سے عشق کرنے کا اہل نہیں جسے آپ چاہتے ہیں۔

رند۔ وہ عجیب و غریب آدمی جو آگ کو پانی سمجھ کر پی جاتا ہے۔

رُسوائی۔ وہ ہوّا جو اگر نہ ہوتا تو ہر شخص کو عشق کرنے کی توفیق ہوتی۔

زندگی۔ ایک گورکھ دھندا جس کی تخلیق کرنے کے بعد خدا حیران ہے کہ اُسے کس طرح سُلجھائے۔

زاہد۔ وہ شخص جس کا شغل ہی نہیں پیشہ بھی رنگ میں بھنگ ڈالنا ہوتا ہے۔

سادگی ۱۔ اپنی کھال اُتروا کر سوچنا شاید اِس میں بھی میرا ہی بھلا ہے۔
۲۔ یک لخت امیر بن جانے کے بعد پُرانے دوستوں سے ملاقات ہونے پر کہنا "آپ کو کہیں دیکھا ہے۔"

ساقی میخانے کا ایک کردار جس کا ذکر صرف کتابوں میں ملتا ہے۔

شاعر۔ عیشی

ساغر ۔ جس کو ہاتھ میں لیتے ہی انسان اپنے آپ کو شہنشاہ تصوّر کرنے لگتا ہے۔

صبر ۔ مجبوری اور بے بسی کا ایک اور نام

صیّاد ۔ وہ بے ہودہ شخص جسے خندہ کی بجائے گریہ پسند ہے۔

عورت ۔ مرد کی پہلی کمزوری ۔ خدا کی دوسری غلطی۔

عبادت ۔ وہ فعل جس سے خدا کے علاوہ اپنے آپ کو دھوکا دیا جاتا ہے۔

غم ۔ وہ چیز جو اگر دنیا میں نہ ہوتی۔ کوئی شخص بہشت میں جانے کی آرزو نہ کرتا۔

فریاد ۔ ایک دردناک صدا جو عموماً صدا بصحرا ثابت ہوتی ہے۔

قفس ۔ زندگی۔ شادی ۔ اور دفتر کا ایک ہم معنی لفظ۔

کانفرنس ۔ دانشمندوں کی وہ مجلس جو یہ طے کرنے کے لئے بلائی جاتی ہے کہ فلاں مسئلہ کا کیا حل ہے اور جو منتشر ہوتے وقت اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ اُس مسئلہ کا کوئی حل نہیں۔

کمر ۔ ۱۔ جو کبھی اتنی باریک ہوتی ہے کہ نظر نہیں آتی اور کبھی اتنی موٹی کہ اُس کے علاوہ جسم کا کوئی عضو نظر نہیں آتا۔

۲۔ وہ جو ہوتی تو ہے مگر نظر نہیں آتی کیونکہ شاعر کی آنکھ میں نقص ہوتا ہے۔

لب ۔ جو اگر شیریں ہوں تو گالیاں کھانے کو جی چاہتا ہے۔

موت ۔ جو جب بھی آئے معلوم ہوتا ہے وقت سے پہلے آئی ہے۔

مرد ۔ ۱۔ خدا کی پہلی غلطی ۔ عورت کی آخری کمزوری۔

۲۔ صنفِ کرخت جسے لطافت سے خدا واسطے کا بیر ہے

ناصح ۔ ایک قسم کا "بور" جسے عشق سے الرجی ہوتی ہے۔

نیند ۔ جو جب اُڑ جاتی ہے تو کسی طرح پکڑی نہیں جاسکتی۔

وفا ۔ ۱۔ ایک خوبی جو انسان کی بجائے کتے میں پائی جاتی ہے۔

۲۔ ایک وصف جس کا فقدان باقی تمام اوصاف پر پانی پھیر دیتا ہے۔

وصل ۔ وہ مسرت جس کا تصور اُس سے بہتر ہوتا ہے

ہُما ۔ ایک پرندہ جس نے اس لئے خودکشی کر لی کہ اگر اب وہ کسی شخص کے سر سے گزر جائے تو وہ بادشاہ نہیں بنتا کیونکہ بادشاہوں کا زمانہ لد گیا

یاس ۔ وہ کیفیت جس میں ہم متواتر اُس دروازے کی طرف دیکھتے ہیں جو بند ہوگیا ہے ۔ اُن دروازوں کی طرف نہیں دیکھتے جو کھل گئے ہیں۔

شاعر۔ بمبئی

یاد ۔ گڑے مُردے اُکھیڑنے کی عادت یا مرض۔

OO

بقیہ :۔ عصرِ حاضر میں اُردو طنز و مزاح ۔ صفحہ ۲۵۹

(مرحوم) حمایت اللّٰہ اور سلیمان خطیب کی طنزیہ مزاحیہ شاعری میں جو رعنائی و تازگی ہے، اُس سے اُردو ظرافت کا دامن بڑی حد تک خالی نظر آتا ہے ۔ حالانکہ جعفر زٹلی اور نظیر اکبرآبادی سے اکبرؔ اور وہ سے ادھر پریم چند تک یہ روایت کسی نہ کسی صورت میں زندہ رہی ہے۔

ایک مشکل یہ ہے کہ اُردو کے بیشتر ادیب طنز و مزاح کے لئے انشائیہ یا خاکے کا انتخاب کرتے آئے ہیں۔ بلاشبہ (سرشار اور کرشن چندر کی تصانیف سے قطع نظر) اُردو ادب میں اعلیٰ درجہ کی ظرافت انشائیوں اور خاکوں کی صورت میں ہی ملتی ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کی اپنی حدود اور پابندیاں ہیں ۔ یہاں ہر بات ذاتی مشاہدات اور شخصی تاثرات کے رشتے سے بندھی ہوتی ہے ۔ زندگی کے متناقض حقائق کا اظہار اکثر شرح و بسط کے بجائے اشاروں، کنایوں میں کہا جاتا ہے ۔ جہاں الفاظ کی شعبدہ بازی کا زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے ۔ ذاتی عنصر کی بنا پر یہیں خلّاقانہ معروضیت اور تخیّل کی آزادروی کی گنجائش بھی یہاں کم ہوتی ہے، جن کی تحریک اور تاثیر سے تجربات تخلیقی فن پارہ کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں ۔ جہاں ایسے جاندار کردار اور ایسی متحرک تصویریں جنم لیتی ہیں جو ذہن و تخیّل میں ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو جاتی ہیں ۔ اُردو کے ادیب کسی بڑے تمثیلی کینوس پر ڈراما یا قصّے کی صورت میں سماجی نظام کی مضحک ناہمواریوں کے شعبدے دکھانے سے گریز کرتے ہیں ۔ حالاں کہ یہاں مبالغہ کے ذریعہ جو ظرافت کا بڑا کارگر حربہ ہے، پرچھائیں کو آسیب اور آسیب کو پرچھائیں بنانے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے ۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اسی وادی میں سماجی فکر، تخیّلی قوت اور تخلیقی ہُنر کی آزمائش بھی ہوتی ہے اور یہ بھی ایک سبب ہے کہ اُردو طنز و مزاح کا بڑا سرمایہ تخلیقی ادب کی اعلیٰ سطح تک پہنچنے سے قاصر رہتا ہے ۔

OO

مجتبیٰ حسین
بی-۲۹/۸۰ - مالویہ نگر - نئی دہلی - ۱۷

برف کی الماری

صبغت اللہ برسوں میں ایسے وقت ہمارے ہاں آدھمکے جب ہماری تین ٹانگوں والی ڈائننگ ٹیبل پر دوپہر کا کھانا چُنا جاچکا تھا۔ ہم پہلا نوالہ مُنہ میں ڈالنا ہی چاہتے تھے کہ اُنھوں نے ہمارے مُنہ سے نوالے کو چھینتے ہوئے کہا "چالیس برس سے اِس دنیا میں لگاتار زندہ ہو لیکن تمھیں مہمان نوازی کے یہ آداب نہ آئے کہ کھانے کے وقت مہمان آئے تو اُسے سب سے پہلے کھانا کھلانا چاہئے۔" پھر ہمارے مُنہ سے چھینے ہوئے نوالہ کو اپنے پیٹ کے گہرائیوں اور گیرائیوں میں اچھی طرح پہونچانے کے بعد بولے

"یہ اِس نوالے میں سے بُو کیسی آرہی ہے؟
کیا باسی کھانا کھاتے ہو؟"

ہم نے تاڑ لیا کہ اب یہ حسبِ معمول کوئی ایسی تجویز پیش کرنے والے ہیں جو ہماری نصفِ بہتر کو تو پسند آئے گی لیکن ہماری بُنیادوں کو ہلاکر رکھ دے گی۔

ہم نے کہا۔ "کیسی بُو؟ اور کیسا باسی کھانا؟"

بولے "میں خوب جانتا ہوں کہ تم نے آج تک اپنی ناک اور اپنے دماغ کا صحیح استعمال تو کُجا غلط استعمال تک نہیں کیا ہے۔ تم کیا جانو کہ دال جب باسی ہونے لگتی ہے تو اُس میں کیا کیا کیمیاوی تبدیلیاں رُونما ہوتی ہیں۔ میرا مشورہ یہ ہے کہ تم فوراً برف کی الماری خرید لو۔"

"برف کی الماری!" ہم نے حیرت سے پوچھا۔ "یہ کیا ہوتی ہے؟ میں تو پہلی بار اس کا نام سُن رہا ہوں۔"

بولے "یار! انگریزی لفظوں کے آسان اُردو ترجمہ کو تمہاری پیچیدہ سمجھ کبھی قبول نہیں کرے گی۔ جب تک اُردو میں عربی اور فارسی کی آمیزش نہ کی جائے تم اُسے اُردو ماننے سے انکار کردیتے ہو۔"

ہم نے کہا "مگر یہ تو بتاؤ کہ تمہاری اِس برف کی الماری کو انگریزی میں کیا کہتے ہیں؟"

بولے "ریفریجریٹر — جسے تم جیسے نیم انگریزی داں اختصار، احتیاط اور سہولت کی خاطر "فرج" بھی کہہ لیتے ہو۔"

ہم صبغت اللہ کے اِس آزاد بلکہ باغیانہ ترجمہ کی داد دے کر اُنھیں ترجمہ کی خود اُن ہی کی خداداد صلاحیتوں میں بھٹکانا چاہتے تھے کہ صاف کنی کاٹ گئے اور بولے۔ "ترجمہ کی داد بعد میں دینا۔ یہ بتاؤ کہ برف کی الماری کب خریدو گے؟ میں تمھیں ریفریجریٹر کے فوائد گنا سکتا ہوں لیکن مشکل یہ ہے کہ میرے ہاتھ میں صرف دس اُنگلیاں ہیں اور ریفریجریٹر کے فوائد اُنگلیوں سے کہیں زیادہ ہیں۔ اِس صدی کی اگر سب سے اہم کوئی ایجاد ہے تو بس یہی ریفریجریٹر ہے۔ یُوں بھی انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کے آغاز میں عالمی سطح پر کچھ ایسے حالات پیدا ہوگئے تھے کہ اگر ریفریجریٹر بروقت ایجاد نہ ہوتا تو ہماری تہذیب، ہمارا تمدّن، ہماری اقدار، ہمارا معاشرہ سب کچھ سڑ گل جاتے۔ انسانیت پر ریفریجریٹر کا بہت بڑا احسان ہے۔ گھریلو سطح پر ریفریجریٹر کے بے شمار فوائد میں سے ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ گھر والیوں کو ذرا فراغت کے ساتھ باتیں کرنے اور ایک دوسرے کی غیبت کرنے کا موقع مل جاتا ہے۔ تم پُوچھو گے وہ کس طرح؟ بھائی میرے! سلیقہ مند عورت کے قبضہ میں جب ریفریجریٹر آجاتا ہے تو وہ ماس اسکیل پر دس بارہ دن کا کھانا بیک وقت تیار کرلیتی ہے اور شوہر کی خدمت کا فریضہ ریفریجریٹر کو سونپ کر کم از کم دس بارہ دن کے لئے مطمئن ہوجاتی ہے۔ سچ پُوچھو تو دو ایک معاملوں کو چھوڑ کر ریفریجریٹر "بیوی" کا صحیح نعم البدل ہے۔ دوسری طرف ریفریجریٹر عورت کو صحیح معنوں میں عورت بناتا ہے۔ وہی اصلی عورت جو آج سے ہزاروں برس پہلے جنگلوں اور غاروں میں مَرد کی رفیق تھی جس پر تہذیب و تمدّن نے باورچی خانہ کا بوجھ نہیں لادا تھا۔ خالص ہو کر داری عورت تو تہذیب و تمدن

شاعر۔ بمبئی

کی دبیز تہوں کے نیچے نہ جانے کب کی دب چکی تھی۔ اب ریفریجریٹر کی مدد سے وہ پھر اُن تہوں میں سے اپنا سر نکالنے لگی ہے۔ چلو اُمید کی ایک شمع تو روشن ہوئی" ہم نے کہا۔ "مگر صبغت اللہ تم نے جوشِ عقیدت میں اِس اندیشہ کی طرف دھیان نہیں دیا کہ اگر گھر والی دس بارہ دن کا "اجتماعی کھانا" پکاتے وقت ذرا سا بھی گڑبڑ کر دے، یعنے مرچ یا نمک زیادہ ڈال دے تو ہم جیسے مسکین مردوں کو دس بارہ دنوں تک کھانے کے نام پر زہر کھانا ہوگا۔"

ہماری بیوی کی طرف داد طلب نظروں سے دیکھتے ہوئے بولے "تمہارا اندیشہ دُرست ہے۔ مگر تمہارے ساتھ مشکل یہ ہے کہ تم دوسروں کی بیویوں کے اندیشہ کو ضرورت سے زیادہ اور وقت سے پہلے محسوس کرتے ہو۔ تمہیں اپنی بیوی سے سروکار رکھنا چاہئیے۔" پھر ہماری بیوی سے رشتہ لگاتے ہوئے بولے "بھابی کھانا پکانے کے معاملہ میں سائنسدانوں کی سی مہارت اور باریک بینی رکھتی ہیں۔ وہ باورچی خانہ میں نہیں، لیبارٹری میں کھانا پکاتی ہیں۔ پھر تمہیں مرچ اور نمک کی زیادتی کا خیال کیوں پریشان کرنے لگا۔ سچ بتاؤ اِس اندیشہ کا اظہار کرتے وقت تمہارے ذہن میں کس کی بیوی تھی اور کس کی بیٹی تھی؟۔ اُس کا محلِ وقوع بھی بتا سکو تو تمہارا احسان ہوگا۔"

صبغت اللہ نے بات کی تان کچھ اس طرح توڑی تھی کہ اب "برف کی الماری" کا معاملہ ہمارے ہاتھوں سے نکل کر ہماری بیوی اور صبغت اللہ کے غیر محفوظ ہاتھوں میں جا چکا تھا۔ ہماری بیوی جو بڑی دیر سے خاموش تھیں ہمیں یکسر نظر انداز کرکے صبغت اللہ سے بولیں "بھائی صاحب! ان کی باتوں میں نہ آئیے۔ اِن کی تو ساری زندگی ہی میرے خلاف ایسے اوچھے الزامات لگانے میں گذری ہے۔ یہ مجھے خالص عورت کے رُوپ میں دیکھنا ہی کب چاہتے ہیں۔ آپ مجھے فوراً "برف کی الماری" لا دیجئے۔"

جب اِس عظیم الشان فیصلہ کی جُزئیات اور تفصیلات طے ہونے لگیں تو ہم نے چور نگاہوں سے دیکھا کہ صبغت اللہ اُسی دال۔ جی ہاں اُسی دال کے کٹورے کو اپنی پلیٹ پر ٹوپی کی طرح رکھ رہے ہیں جس کے باسی ہونے کی شہادت اُنھوں نے تھوڑی دیر پہلے اپنی خطرناک ناک کے ذریعے دی تھی۔

اور پھر اِس مباحثہ کے دوسرے دن ہمارے گھر میں ریفریجریٹر کا آسان اُردو ترجمہ آ چکا تھا۔

صبغت اللہ نے "برف کی الماری" کا ہاتھ میرے ہاتھ میں دیتے ہوئے

شاعر۔ بمبئی

آنکھ مار کر کہا "تمہاری نصف بہتر کے اِس نصف بہتر کو سنبھال کر رکھنا۔ برف کی یہ الماری صحیح معنوں میں تمہاری خدمت کرے گی۔ خدا تم دونوں کو شاد اور آباد رکھے۔" صبغت اللہ "برف کی الماری" کو اُس کے مسائل سمیت ہمیں اچھی طرح سونپ کر کہیں اور آگ لگانے کے لئے چلے گئے۔

جون کی گرمیوں کے دن تھے اور صبغت اللہ نے اتنا بڑا ریفریجریٹر ہمارے گھر میں گھسا دیا تھا کہ یہ ہمیں اپنی استطاعت اور معیشت دونوں کے لئے خطرہ کی علامت نظر آنے لگا۔ اس معاملہ میں صبغت اللہ کی دُور اندیشی کا استدلال یہ تھا کہ آدمی زندگی میں وقتِ ضرورت شرعی اعتبار سے چار شادیاں تو کر سکتا ہے لیکن ریفریجریٹر صرف ایک بار خریدتا ہے۔ پھر اُنھوں نے اندھیرے میں دیا سلائی جلانے کے انداز میں یہ بشارت دے کر ہماری بیوی اور ہمیں دونوں کو شرم و حجاب سے ہمکنار کرا دیا تھا کہ ابھی تو خیر سے آپ کے نو ہی بچّے ہیں۔ کل کلاں کو مزید چار پانچ کا اضافہ ہو گیا تو اُس وقت برف کی چھوٹی الماری اس بھاری بوجھ کو سہار نہ سکے گی۔ یہ بات اُنھوں نے یوں کہی تھی جیسے ہماری اولاد کی پرورش کی ذمّہ داری اب ہم پر نہیں برف کی الماری پر عائد ہوگئی ہے۔ پھر جاتے جاتے ہماری تین ماہ کی نوزائیدہ بچّی کی طرف پُر امید نگاہوں سے دیکھتے ہوئے بولے "اور ہاں! جب اِس کی شادی ہوگی اور اُس کے بچّے تمہارے گھر آئیں گے تو برف کی چھوٹی الماری تمہارے کس کام آئے گی۔"

اِس ڈیڑھ قدِ آدم ریفریجریٹر کو اپنے ۱۰×۱۰ فیٹ کے کمرہ میں رکھا تو یوں لگا جیسے ہم نے اپنے کمرے میں ایک اور کمرہ تعمیر کرا لیا ہو۔ پہلا دن تھا، اِس لئے ہم بچوں کو ریفریجریٹر کی "بنیادی میکانکس" سے واقف کراتے رہے: پانی کی بوتلیں یہاں رکھی جائیں۔ یہ جگہ انڈوں کے لئے ہے۔ یہاں گوشت رکھا جائے وغیرہ وغیرہ۔ افہام و تفہیم کی اِس منزل سے گذر کر ہم نے ریفریجریٹر میں بہوانے کے طور پر پانی کی بوتلیں رکھیں اور خود قیلولہ کرنے میں مصروف ہو گئے۔ سہ پہر میں بیوی نے ہمیں گہری نیند سے جگاتے ہوئے کہا "ذرا اُٹھو تو سہی۔ بڑی دیر سے مُنّا نظر نہیں آ رہا ہے۔ پتہ نہیں کہاں گیا ہے؟"

ہم نے دیکھا مُنّا سچ مچ غائب تھا مگر ہماری قوّتِ سامعت اُس کے خرّاٹوں کو مسلسل سُنے جا رہی تھی۔ ہم نے کہا "مُنّا تو خیر نہیں ہے مگر اُس کے خرّاٹے ضرور موجود ہیں۔ وہ اپنے خرّاٹوں کے آس پاس ہی کہیں ہوگا۔

ذرا ملاحظہ تو کر لو۔" بجلی کوندے کی طرح ایک خیال ہمارے ذہن میں لپکا اور ہم بھی فرج کی طرف لپکے۔ برف کی الماری کھولی تو دیکھا کہ مُنّا ریفریجریٹر کے ایک خانہ میں اپنا تکیہ لگائے سو رہا ہے۔ ہم نے کان پکڑ کر اُسے باہر نکالا تو روتے ہوئے بولا۔ دیکھئے نا! کتنی گرمی پڑ رہی ہے۔ کیسی مزیدار نیند آ رہی تھی۔ ابھی تو آپ نے ریفریجریٹر میں کوئی سامان بھی نہیں رکھا ہے۔ خالی گھر کی طرح آپ کا ریفریجریٹر بھائیں بھائیں کر رہا ہے۔ اگر میں تھوڑی دیر کے لئے سو گیا تو اُس میں ایسی کون سی آفت آگئی۔"

مُنّے کا یہ بیان ہمارے خلاف اعلیٰ قسم کے طنز کا ایک بہترین نمونہ تھا۔ ہمیں احساس ہوا کہ جب ریفریجریٹر لیا ہے تو اُس میں رکھنے کے لئے سامان بھی چاہیئے۔ شام کو بازار گئے اور ڈھیر ساری چیزیں قرینے سے ریفریجریٹر میں رکھیں اور اطمینان کا لمبا سانس لینا ہی چاہتے تھے کہ بیوی کلثوم نے ہمارے ہاتھ میں سودے کا تھیلا تھماتے ہوئے کہا "ذرا جا کے بازار سے سبزیاں تو لے آئیے۔"

ہم نے کہا "اتنی ڈھیر ساری مہینہ بھر کی سبزیاں تو ریفریجریٹر کے پیٹ میں ابھی ابھی جھونک چکا ہوں۔ اب مزید سبزیاں لانے کی کیا ضرورت ہے؟"

بولیں "تمہیں اپنے وقار اور عزت کا مطلق خیال نہیں رہتا۔ جانتے ہو نیا نیا ریفریجریٹر آیا ہے۔ محلہ کی ساری عورتیں، بچے بوڑھے، جوان سبھی اُسے دیکھنے آئیں گے۔ آئیں گے تو کھولیں گے بھی۔ اور تم خود سوچو اگر اُس وقت ریفریجریٹر خالی ہو تو چار لوگوں میں تمہاری کیا عزت رہ جائیگی۔ ریفریجریٹر کا سامان ریفریجریٹر میں ہی رہنے دو۔ اُسے کوئی ہاتھ نہ لگائے۔ میں یہ نہیں چاہتی کہ اِس ریفریجریٹر کے آنے کی وجہ سے محلہ میں جو ہماری عزت بڑھی ہے وہ ریفریجریٹر سے ہی کم بھی ہو۔" بیوی کا یہ استدلال سُن کر ہمیں احساس ہوا کہ محترمہ اب واقعی خالص عورت بننے لگی ہیں۔

ہم طوعاً و کرہاً سودے کا تھیلا ہاتھ میں لے کر بازار جانے لگے تو بیگم نے کانا پھوسی کے انداز میں کہا۔

"سبزیاں اِس طرح لے آیئے کہ محلّہ میں کسی کی نظر آپ پر نہ پڑے۔

ہمیں پہلی بار پتہ چلا کہ متوسط طبقہ کا باعزت اور شریف آدمی پہلے ریفریجریٹر کا پیٹ بھرتا ہے اور بعد میں اپنے پیٹ کی طرف توجہ کرتا ہے۔ پھر خدا کے فضل سے ہمارے ریفریجریٹر کا پیٹ بھی کمپنی نے اتنا بڑا بنایا تھا کہ ہماری مہینہ بھر کی کمائی اُس کے سامنے اُونٹ کے مُنہ میں زیرے کے برابر معلوم ہوتی تھی۔

شاعرہ بمبئی

ایک مہینہ تک ہمارا ریفریجریٹر "نمائش" کے لئے رکھا گیا۔ دُور دُور سے رشتہ داروں اور احباب نے آکر چیزوں کو ٹھنڈا کرنے والی اِس مشین کو دیکھا اور حسبِ استطاعت اپنے اندر حسد کی آگ کی لَو کو کچھ اور تیز کر کے چلے گئے۔ اب ہم آمدنی کے لحاظ سے ایک مہینہ پیچھے رہ گئے تھے، کیونکہ ایک مہینہ کی آمدنی اکثر فرج میں بند رہتی تھی اور ہر جا مہینہ قرض پر چلتا تھا۔

جب ہمارے پڑوسیوں کو پتہ چلا کہ ہمارے ہاں ریفریجریٹر آگیا ہے تو وہ اپنی اپنی قیمتی چیزیں ہمارے ریفریجریٹر میں محفوظ کرانے کے لئے بھیجنے لگے۔ کوئی کھیر بھیج کر یہ کہتا کہ اسے اپنے فرج میں محفوظ رکھئے، ہم بعد میں اِسے لے لیں گے۔ کہیں سے دہی کی ہنڈی آجاتی۔ کوئی رائتہ بھیج دیتا۔ کوئی آئسکریم بھیج دیتا۔ فرج تو ہمارا پانچ ہزار روپیوں کا تھا مگر ہمارے پڑوسی جانے یا انجانے طور پر اُس کی توہین کرنے لئے ایک روپیہ کیلو والے آم بھی یہ کہہ کر بھیج دیتے تھے کہ انھیں اپنے فرج میں محفوظ رکھئے۔ آپ خود سوچئے اس سے ہمارے دل پر کیا نہ اثر ہوتا ہوگا۔ مگر ہمارے ریفریجریٹر کی اِس غیر معمولی شہرت کا ایک فائدہ یہ ضرور ہوا کہ اب یہ سامان سے بھرا بھرا رہنے لگا۔ یہ اور بات ہے کہ یہ سامان دوسروں کا ہوتا تھا۔ ہم چاہتے بھی یہی تھے کہ ریفریجریٹر میں یہ جو ہماری مہینہ بھر کی کمائی منجمد ہو گئی ہے وہ پگھل کر باہر آئے اور اس سرمایہ کو ہم عملی زندگی میں مشغول کریں۔

لیکن مشکل یہ ہوگئی کہ ہم اپنے فرج اور دوسروں کی اشیائے خورد و نوش کو اپنے بچوں سے محفوظ رکھنے میں بہت مصروف رہنے لگے۔ مستقل چوکیداری کرتے کہ کہیں مُنا کسی کی کھیر اور آئسکریم نہ کھا جائے۔ ایک ایک بچّہ کو سبق کی طرح یاد دلاتے کہ یہ کھیر حامد انکل کی ہے، یہ رائتہ شرما جی کا ہے، یہ شیلا کی گڑیا کی آئسکریم ہے۔ یہ جو سڑے ہوئے آم ہیں، وہ ورما جی کے ہیں۔ اُنھیں ہاتھ نہ لگانا۔ رفتہ رفتہ یہ حالت ہوگئی کہ ریفریجریٹر میں صرف پانی ہمارا رہتا اور بقیہ ساری چیزیں دوسروں کی ہوتیں۔ کبھی ایسا ہوتا کہ شیلا جب اپنی گڑیا کی آئسکریم لینے آتی تو اپنی گڑیا کے لئے چپکے سے ورما جی کے دو آم بھی لے جاتی۔ حامد میاں کھیر لینے آتے تو نظر بچا کر شرما جی کا تھوڑا سا رائتہ بھی لے جاتے۔ ایک نوبت وہ بھی آئی جب ہمیں ورما جی کے ایک روپیہ کیلو والے آموں کے دام اپنی جیب سے ادا کرنے پڑتے۔

بالآخر ہم نے سارے بہی خواہوں اور پڑوسیوں کو سمجھا مَنا کر اِس بات

کے لئے راضی کیا کہ وہ اپنی چیزوں کی حفاظت کے لئے ہمارے ریفریجریٹر کو زحمت نہ دیا کریں۔ اِس سمجھوتہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ ریفریجریٹر کا پیٹ پھر خالی ہوگیا۔ ہماری بیگم بہت خفا ہوئیں کہ شیلا کی گڑیا کی آئس کریم درماجی کے آموں اور شرماجی کے رایتہ سے ہی ہمارے ریفریجریٹر کی عزّت باقی تھی۔ اب اِس میں کیا خاک رکھیے گا۔ آپ میں اتنی سکت تو ہے نہیں کہ ۹ بچوں کا پیٹ بھرنے کے علاوہ ایک معصوم فرج کا پیٹ بھی بھر سکیں۔ لعنت ہے آپ کی زندگی پر ـــ

اِس لیکچر کو سُننے کے بعد ہم دفتر چلے گئے۔ شام کو گھر واپس آئے اور پانی پینے کے لئے فرج کو کھولا تو دیکھا کہ ہماری کتابیں بڑے قرینے سے ریفریجریٹر میں رکھی ہوئی ہیں۔

ہم نے بیوی سے کہا۔ "یہ کیا حرکت ہے؟"

بولیں "اب آپ کی کتابیں وہیں زیب دیتی ہیں۔ انھیں باہر رکھا جائے تو مجھے اندیشہ ہے کہ کہیں یہ سڑ گل نہ جائیں۔ میرا مشورہ تو یہ ہے کہ دفتر سے واپس ہونے کے بعد آپ اپنے دماغ اور شعور کو بھی ریفریجریٹر میں ہی رکھا کریں۔ بخدا اب تو آپ کے خیالات میں سے بھی باسی دال کی سی بُو آنے لگی ہے۔"

ایسے موقعوں پر ہم چُپ ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا ہم دکھی ہو کر کھا کر بستر پر دراز ہو گئے۔

ایک دن بہت عرصہ بعد صبغتُ اللہ راستہ میں مل گئے۔ اُنھوں نے پُوچھا "کہو بھائی تمہاری برف کی الماری کا کیا حال ہے؟"

ہم نے کہا "صبغتُ اللہ! برف کی الماری بفضلِ تعالیٰ اچھی ہے اور اب ہم اُس میں اپنی شرافت، نیک نفسی، رواداری، اخلاص اور مُروّت کو بڑے جتن سے محفوظ رکھنے لگے ہیں۔ چنانچہ اس وقت یہ ساری چیزیں ریفریجریٹر میں ہی رکھی ہوئی ہیں۔ اب ہم تمہارے سامنے خالص مرد کے رُوپ میں کھڑے ہیں۔" یہ کہہ کر ہم صبغتُ اللہ کا گلا پکڑنے کے لئے آگے بڑھے اور وہ ایک چلتی ہوئی بس میں سوار ہو کر ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئے۔

○○



احمد جمال پاشا
"نشاط افزا" سیوان (بہار)

جنّت سے واپسی

(صرف ریٹائرڈ بزرگوں کے لئے)

جنّت میں داخلے کا اگلا اُمیدوار ایک کلرک تھا۔

فرشتے نے کلرک کے اعمال کی فائل دیکھتے ہوئے پوچھا۔

"دُنیا میں کیا کرتے تھے ___؟

"جی! کلرکی ___!

"کس محکمے میں ___؟

"جی! پراویڈنٹ فنڈ کمشنر کے دفتر میں کلرک تھا"

"پراویڈنٹ فنڈ کلرک" کا نام سُنتے ہی ریٹائرڈ مرحومین کی ایک فوج اُسے قہرناک نظروں سے گھور گھور کر دیکھنے لگی۔

ایک بڑے میاں بولے ___

"خوب پہچانا! جب اِس کو حق نہیں ملا تھا تو میرے فاقوں اور ضعیفی کی پروا نہ کرتے ہوئے اِس نے میرے کاغذات پر مزید کئی اعتراضات کر دئے تھے۔"

ایک بوڑھے نے چلّا کر پوچھا ___

"مجھے پہچانتے ہو ___؟ میری آخری جُوتی تمہارے دفتر کے چکر لگانے میں ختم ہو گئی تھی ___

ایک بڈھے نے آگے بڑھتے ہوئے کہا۔

"میں نے تمہاری میز کے سامنے دَم توڑ دیا تھا اُس کے بعد بھی تم نے میرے کاغذات پر مزید اعتراض لگا کر کئی سال تک میرے بچّوں کو بھوکا دوڑایا تھا ___۔

ایک ضعیف آدمی نے ٹھنڈی سانس بھر کے کہا۔

"میں اِس سیاہ قلب کو پہچانتا ہوں۔ میرے ریٹائر ہونے کے پانچ سال بعد تک یہ مجھے جُوا میں دوڑاتا رہا۔ آخر ملک الموت کو ترس آ گیا مگر اِسے نہ آیا ___"

شاعر، بمبئی

ایک اولڈ مین نے طنز کرتے ہوئے ٹائی کی ناٹ دُرست کر کے کہا۔

"بے چارے مسٹر پراویڈنٹ فنڈ کلارک کو آپ لوگ کیوں پریس کر رہے ہیں۔ اِن کا حق "دس پرسنٹ" کا کھلا بھاؤ تھا۔ ٹوینٹی فور آورز میں چیک ہاتھ میں تھما دیا تھا ___"

دوسرے نے بُرا سا مُنہ بناتے ہوئے پہچان کر مونچھوں پر تاؤ دیتے ہوئے کہا ___

"مجھے پہچانتے ہو بچّا! میں نے ہی تمہیں رشوت لینے کے جُرم میں ہتھکڑی پہنا کر جیل پہونچایا تھا۔ کیوں ___؟ کلرک ہوتے ہوئے ایک کلرک سے رشوت لیتے ہوئے پکڑے گئے تھے نا ___؟"

تیسرے نے فخر سے سر اُونچا کرتے ہوئے کہا۔

"وہ تو عوامی حکومت تمام بدعنوانوں سے نپٹ رہی تھی۔ یہ بھی اُس لپیٹ میں آ گیا تھا۔ مگر جب تک دھرا نہیں گیا تھا۔ اِس نے بڑی جھوبل موتی تھی۔

چوتھا بولا ___

"بس نسکاتی میں آ گیا تھا ___ ورنہ نہ جانے مزید کتنے بے گناہوں کی رُوحیں قبض کرتا۔!

پانچویں نے کہا۔

"پراویڈنٹ فنڈ کلرک کا ہے کو تھا۔ ملک الموت تھا ___"

ایک ریٹائرڈ بزرگ نے لُقمہ دیتے ہوئے کہا ___

"پکڑا نہ جاتا۔ جب کوئی پراویڈنٹ فنڈ کمشنر یا افسروں کے پاس جا کر رونا روتا تو وہ بے چارے بڑے خلوص سے فنڈ دلانے کی کوشش کرتے مگر یہ اپنے ناجائز حق کے چکر میں قصائی بن جاتا اور ایسے ایسے اعتراض لگاتا کہ فنڈ پانے والا فنڈ کی آرزو میں دنیا

سے رخصت ہو جاتا' مگر فنڈ کے کاغذات اُس کی میز سے کھسک نہ پاتے۔"

پراویڈنٹ فنڈ بد عنوان کلرک کو قریب تھا کہ مجمع گھیر کر مشتعل ہو جاتا کہ اتنے میں فرشتوں نے ہوا میں گُرز لہرا کر جنّت کے اُمیدوار مجمع کو منتشر کر دیا۔

فرشتے نے پراویڈنٹ فنڈ کلرک کی فائل دیکھتے ہوئے اعتراض کیا کہ "تمہارے کاغذات مکمل نہیں۔ پہلے پانچویں آسمان سے جا کر اِس بات کا تصدیق نامہ لاؤ کہ تم ہی پراویڈنٹ فنڈ کلرک ہو۔"

یہ سُن کر کلرک بہت نروس ہوا' کیونکہ چھٹے آسمان سے پانچویں آسمان تک کا فاصلہ ایک ہزار کائناتی سال کا ہوا۔ کلرک نے گِڑگڑا کر کہا۔

"حضور بہت دوڑنا پڑے گا۔"

فرشتے نے بے رُخی سے جواب دیا۔

"جو شخص زندگی بھر دوسروں کو دوڑاتا رہا ہو اُس کو خود بھی کبھی دوڑنے کے لئے تیار رہنا چاہیئے۔!"

اتنے میں ایک انتہائی گرجدار ندا غیب سے آئی۔

"حکم کی فوراً تعمیل ہو' ورنہ مردودِ فلک کر کے پہلے آسمان پر پھینک دیئے جاؤ گے' کلرک!"

رضواں کی آواز سنتے ہی کلرک تھر تھر کانپنے لگا۔ کیونکہ فلکِ اوّل سے فلکِ پنجم تک کی راہ دس ہزار کائناتی سال کی تھی۔

جیسے ہی کلرک گِرتا پڑتا بکٹٹ روانہ ہوا۔ بُڈھوں کے ریٹائرڈ مجمع نے سخت ہوٹنگ کی۔

"پراویڈنٹ فنڈ کلرک پھنسا ہے۔!"

"بہت دوڑاتا تھا۔ اب دوڑائے۔!"

"ایک ہی اعتراض نے حلیہ ٹائٹ کر دیا۔"

"ابھی تو ابتدائے عشق ہے۔!"

"فرسٹ راؤنڈ ہے فرسٹ راؤنڈ۔"

جلے کٹے جملے کلرک کے پیچھے مدھم ہوتے گئے۔ وہ چلتا گیا' چلتا گیا۔ پیروں میں چھالے' حلق میں کانٹے' آنکھوں میں جالے' زندگی بھر اعتراضات کرنے پر لعنت بھیجتا' روتا پیٹتا چلا جا رہا تھا یہاں تک کہ منزلِ مقصود دکھائی دی۔ کلرک گھِسٹتا ہوا بڑھ رہا تھا شاید بھی حواس جواب دے چکے تھے۔ رُوح شل تھی۔

کلرک جب فلکِ پنجم پر پہنچا تو معلوم ہوا کہ بہار کا مہینہ ہے۔ جس میں دفاتر بند رہتے ہیں۔ کوئی کام نہیں ہوتا۔ ایک ماہ کے مسلسل انتظار کے بعد جب دفاتر کھُلے اور دستور کے مطابق عرضِ مدعا سے پہلے گلے ملنے کے لئے بڑھا تو فرشتے یہ کہہ کر کراہیت سے پیچھے ہٹ گئے کہ "ہم کسی بد عنوان پراویڈنٹ فنڈ کلرک سے گلے نہیں مل سکتے۔"

ایک فرشتے نے تو یہاں تک کہا کہ۔

"گلے کاٹنے والے سے گلے کیسے ملا جا سکتا ہے۔؟"

مایوس کلرک جب دفتر تصدیق پہونچا تو متعلقہ فرشتے نے اُس کی فائل دیکھتے ہوئے اعتراض کر دیا کہ "فلکِ ششم سے اپنا ٹوکن لے کر آؤ تب ہی تصدیق ہو سکتی ہے کہ تم ہی پراویڈنٹ فنڈ کلرک ہو۔"

کلرک نے گِڑگڑا کر کہا۔

"حضور آپ میری فائل سے تصدیق کر سکتے ہیں کہ میں ہی وہ بدنصیب کلرک ہوں۔"

فرشتے نے جھڑکتے ہوئے کہا۔

"زندگی بھر لوگوں کی ذاتی فائلوں سے جو کسی کی تصدیق نہ کر سکا ہو اُس کی تصدیق بلا ٹوکن کے کیسے کی جا سکتی ہے۔؟"

کلرک پھر اُفتاں و خیزاں فلکِ ششم کی جانب رواں ہوا۔ انتہائی مصیبتوں سے جب وہ دوبارہ پہنچا تو متعلقہ فرشتے نے اُس کی فائل دیکھتے ہوئے اعتراض کیا۔

"فلکِ پنجم کا ٹوکن جب لاؤ گے تب ہی تو فلکِ ششم ٹوکن جاری کرے گا۔!"

حکم کے مطابق کلرک پھر لرزتا ہوا روانہ ہوا۔ جب بہ صد خرابیٔ بسیار فلکِ پنجم پر پہونچا اور ٹوکن حاصل کر کے فلکِ ششم واپس آیا تو اُس کا ٹوکن بدل دیا گیا۔ جب اُس کے بدلے تصدیق نامہ لیکر واپس پہنچا تو فرشتوں نے اُس کی پرسنل فائل دیکھ کر بتایا کہ اُس کے اعمال نامہ کے مطابق اُسے عام معافی کی آخری منزل تک مستقلاً دوزخ ہی میں رہنا ہو گا۔"

ابھی وہ اِس آخری اعتراض کا کوئی جواب دینے ہی والا تھا کہ

(باقی صفحہ ۲۸۲ پر دیکھئے)

یوسف ناظم
۱۹ - نیرو دیپ - پلاٹ نمبر ۱۳ - باندرہ ری کلیمیشن بمبئی - ۵۰

برتن مری گل کے

ہم عصری کے بیان میں

ہم عصر ہر دور میں پیدا ہوتے اور اپنے ہم عصروں کی سماجی اور ادبی زندگی کا لطف دوبالا کرتے رہے ہیں (ا سے اخلاقیات کی زبان میں خدمت خلق کہا جاتا ہے اور خدمت خلق عبادت سے کم درجے کی چیز نہیں ہے) ہم عصر لوگ اگر اپنے فرائض منصبی سے غافل ہو جائیں تو خطرہ اس بات کا ہوتا ہے کہ ادب کہیں تیزی سے ترقی نہ کرنے لگے۔ ادب کی ترقی کی رفتار دھیمی اور سست ہونی ہی چاہئے کیونکہ ادب، ادب ہوتا ہے 'بگ یا مزائل نہیں ہوتا۔ بعض لوگ کہتے ہیں اگر ادب ترقی نہ بھی کرے تو کیا فرق پڑتا ہے اور اب ہو بھی یہی رہا ہے۔ بعض لوگوں کی رائے اس بارے میں البتہ مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں شدید ہم عصری کے بغیر ادب منجمد ہو جاتا ہے۔ (یا شاید جامد کا لفظ استعمال کرتے ہیں) سنا ہے ٹرکی میں برسوں سے اچھا ادب، فروغ پذیر نہیں ہوا۔ وجہ ہم عصروں کی عدم پیدائش کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔

لیکن ہم عصری میں اب وہ طنطنہ نہیں جو پہلے اس کے اندر ہوا کرتا تھا۔ ایک زمانہ تھا جب ہم عصروں کے بڑے ٹھاٹ باٹ تھے ان کا اپنا مخصوص طنطنہ تھا (اب تو سب ٹھُس ہو کر رہ گئے ہیں) ہر ہم عصر اپنی علمی استعداد اور حسب نسب کے مطابق اپنی ایک فوج رکھتا تھا۔ اس فوج ظفر موج کے سپاہی شاگرد کہلاتے تھے (فنون لطیفہ خاص طور پر شاعری اور موسیقی میں اُستادی شاگردی، پیری مریدی کے درجے کی ہوتی ہے۔ اس تعلیم میں شاگرد اُستادوں کے پیر چھوتے ہیں جبکہ دوسرے علوم کی اُستادی شاگردی میں معاملہ برعکس ہوتا ہے) اس فوج کی کمان خود اُستاد کے پاس رہتی تھی۔ (ادبی معاملوں میں عام فوجیوں پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ خود اُستاد کو نبرد آزمائی کرنی پڑتی تھی) تذکرہ نویسوں کا بیان ہے (تذکرہ نویسوں اور پیشہ ور عدالتی گواہوں کے بیان میں زیادہ فرق نہیں ہوتا) کہ اُستاد کی جب بھی طبیعت بگڑتی، شاگردوں کی فوج غنیم کے محلے پر ٹوٹ پڑتی۔ (ادبی جنگوں میں مالِ غنیمت نہیں ہوا کرتا، کیونکہ ادب میں غنیمت نام کی کوئی شئے ہوتی ہی نہیں ہے) مخالف فوج کی بیاضیں، غزلوں کے مسودے، اچکنیں، انگرکھے اور حقے اگر دستیاب ہوتے، مستحقوں میں تقسیم کر دئے جاتے۔ غزلوں کے مسودوں سے بچے ناؤ بناتے اور محلے کے نالے میں چھوڑ دیتے۔ (پانی کا رنگ کچھ اور گدلا ہو جاتا)۔ ادبی جنگوں میں فتح و شکست، بیچ بچاؤ کرنے والوں کی قسمت میں ہوتی تھی۔ عام طور پر شہر کے شرفا ہی بیچ بچاؤ کرتے۔ (شرفا بھی آخر کوئی نہ کوئی کام کرتے ہی تھے) زخمیوں کی مرہم پٹی کا اہتمام بھی یہی کرتے (زخموں کے لئے سینگ کا لیپ بہت مفید مانا جاتا تھا۔ چوٹوں کے لئے ہلدی چونے کا مرکب مستعمل تھا)

ہم عصروں میں، چاہے وہ کسی دور کے ہوں، یہ صلاحیت رہی ہے کہ وہ بنا کچھ کہے، عوام کے حصے بخرے کر دیں۔ جس طرح آج کل امریکہ میں دو قسم کے عوام رائج ہیں، ایک ری پبلکن اور دوسرے ڈیماکریٹک، اُسی طرح میر و مرزا کے زمانے میں، ہمارے ہاں یعنی ہمارے ہاں کی ادبی دنیا میں عوام کی دو ہی اصناف مروج تھیں ایک میری اور ایک سودائی۔ اُس زمانے میں یوں تو سید محمد میر سوز بھی شاعر تھے، لیکن چونکہ میر تقی میر نے اُنھیں صرف پاؤ شاعر مانا تھا، اس لئے صرف دو ہی قسم کے باشندے پروان چڑھ سکے۔ سوزی نام کی کوئی فصل پیدا نہ ہو سکی۔ (اس میں نباتاتی قباحت یہ تھی کہ سوز سے کوئی چیز پیدا نہیں ہوتی جل ہی سکتی ہے)

لیکن اُس زمانے کے ہم عصر بڑے پائے، دبدبے اور اُصول کے

لہ لبِ جاں بخش کے بوسے ملیں گے خاک میں مل کے
بیسا بنا کے برتن بنائے جائیں گے ساغر مری گل کے

ہم عصر ہوتے تھے۔ غنیم شاعر کی وفات ہوجاتی تو صُلح کر لیتے۔ میر ضاحک کا جب انتقال ہوا تو سودا بھی فاتحہ خوانی کے لئے گئے (کیوں اِس میں تعجب کی کیا بات ہے۔ ہجو گوئی الگ بات ہے اور فاتحہ خوانی الگ۔ اِن میں ایک علّت ہے اور ایک سُنّت) اور اپنا دیوان بھی ساتھ لیتے گئے (یعنی وہی غنچہ اُٹھا کر لے گیا ہوگا)۔ تعزیت کے بعد سودا نے میر ضاحک کے صاحبزادے میر حسن سے اپنی لکھی ہوئی ہجوؤں کی معافی مانگی، اپنا قصور معاف کروایا اور ساری ہجویں چاک کر دیں ـــ موقع اگرچہ گریہ وزاری کا تھا اور تقریب صُلح و صفائی کی نہ تھی، لیکن میر حسن نے بھی گھر سے اپنے والد مرحوم کا دیوان منگوایا اور اپنے باپ کی وہ ہجویں جو اُنھوں نے سودا کی شان میں کہی تھیں، چاک کر دیں۔ یہ بھی ہم عصری کی ایک ادا ہے ـــ ہمارے دوست ڈاکٹر حنّان جو موسیقی کے ڈاکٹر ہیں اور ادبی مسائل سے بے پناہ دلچسپی کا اظہار فرماتے ہیں، سودا کی ہجو گوئی کے بارے میں کہتے ہیں کہ اُن کی ہجو گوئی میں غنچہ کی بدطینتی اور شرارت کا بڑا دخل ہے۔ وہ کہتے ہیں یہ غنچہ ہی تھا جو سودا کا قلمدان اُٹھائے ساتھ ساتھ پھرتا تھا اور اکثر موقعوں پر بے ضرورت یہ قلمدان سودا کی خدمت میں پیش کر دیتا تھا اور سودا کو بوجہ ضعفِ اخلاق، ہجو کہنی ہی پڑتی تھی۔ ڈاکٹر حنّان سودا کی ۲۰ فیصد ہجوؤں کا محرک اور ذمہ دار غنچہ ہی کو ٹھہراتے ہیں۔

ہمعصروں کے بیچ میں ایک تو خلیج فارس یوں ہی حائل رہتی ہے اور کچھ عزیز و اقارب، دوست، احباب اور دیگر کرم فرما اس خلیج کو اپنی کوششوں سے اور زیادہ وسیع کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر انشا اور مصحفی ہی کی بات کو لے لیجئے۔ مرزا سلیمان شکوہ کو اوّل تو شاعر بننے ہی کی فرصت نہ تھی اور جب وہ شروع ہی سے اپنے کلام کی مرمت مصحفی سے کرواتے تھے تو اُن سے کس نے کہا تھا کہ پہلے کے اُستاد کو چھوڑ کر کسی دوسرے اُستاد سے ٹیوشن لیں، نہ وہ انشا کو اپنا کلام دکھاتے نہ انشا اور مصحفی میں یوں ٹھنتی۔ ہمعصری بھی ایسی ہمعصری کہ مصحفی کی بیوی بھی نذرِ ہجو ہو گئیں۔ دس دراز تو زیج۔

جب زمانے نے یعنی اہلِ زمانہ نے انشا اور مصحفی سے فرصت پائی تو ناسخ اور آتش نے میدانِ ادب میں دوڑا دئے گھوڑے اپنے۔ اِن دونوں کو ہم عصری میں طمطراق بھی تھا اور سپہ گری بھی۔ کہتے ہیں خواجہ حیدر علی آتش نے تو ایک مشاعرے میں بھری ہوئی قرابین برابر میں رکھ کر اپنی غزل پڑھی۔ مخاطب شیخ امام بخش ناسخ تھے جو دم بخود بیٹھے غزل سُنتے رہے۔ قرابین کی طرح آتش بھی بھرے ہوئے تھے۔ سامعین میں سے کچھ تو چاہتے ہوں گے کہ آتش شعر پڑھیں اور قرابین داغیں۔ لیکن چشم دید گواہوں کا بیان ہے کہ آتش بس بار بار قرابین اُٹھاتے تھے اور رکھ دیتے تھے، داغتے نہیں تھے۔ جن نواب صاحب کے گھر پر یہ مشاعرہ برپا ہوا تھا خود اُن کی بیگم کا سُہاگ خطرے میں تھا۔ نواب صاحب نے دونوں اُستادانِ شعر کی خدمت میں دو برابر برابر کی خلعتیں تقسیم کر کے اپنی جان چھڑائی ـــ لیکن سُنا ہے کہ یہ آگ بھی اُنھیں نواب صاحب کی لگائی ہوئی تھی۔ وہ صرف ناسخ کی عزّت افزائی کے درپے تھے۔

قرابین والے اِس ہولناک مُشاعرے کے بعد اُمراء کے گھر مشاعرے ہونا یقیناً بند ہو گئے ہوں گے۔ صرف کھانے کی دعوتیں، اور کھانے کی دعوتوں میں شاعروں کا کوئی کام نہیں ہوتا ـــ لیکن اُمراء کے ہاں مشاعرہ بندی کی وجہ سے ہمعصری کے فن کو کیا نقصان پہنچ سکتا تھا۔ ذوق اور غالب کے عہد میں بھی، عوام دو عُنوانات میں تقسیم ہو گئے۔ کچھ سخن فہم کہلائے اور کچھ طرفدار، بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ ان میں کچھ خاقانی تھے اور کچھ خفقانی۔ مومنوں کا البتہ فقدان تھا۔ ہمعصری برابر جاری تھی۔ بہادر شاہ ظفر نے اِن دونوں اساتذہ کی قادر الکلامی کا امتحان لینے کے لئے ترکیب یہ نکالی کہ شہزادۂ جواں بخت کی شادی ٹھہرا دی اور دونوں سے کہا، لاؤ اب مضامین غیب سے اور کہو سہرے۔ دونوں نے وہ معرکے کے سہرے کہے کہ بیچارے جواں بخت کو مجبوراً شادی کرنی پڑی۔ ڈاکٹر حنّان نے حسبِ معمول اِس معاملے میں بھی اپنی نادر رائے پیش کی ہے اُن کا کہنا ہے کہ غالب اور ذوق کے سہروں کے اشعار کسی مصاحب کی غفلت یا شرارت کی وجہ سے گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ اپنے اِس خیال کی تائید میں وہ کہتے ہیں کہ ذوق کے سہرے میں بھی کچھ شعر اچھے پائے جاتے ہیں، یقیناً کوئی گڑبڑ ہوئی ہے۔ وہ مزید یہ بھی فرماتے ہیں کہ بہادر شاہ ظفر نے مومن خاں مومن کو اِس شادی کی اطلاع ہی نہیں دی ورنہ یہ مقابلہ سہ رُخی(؟) ہوتا۔

ہمعصروں کے اگر فین نہ پیدا ہوں تو ہم عصری تو خیر خطرے میں پڑ ہی جائے گی لیکن ممکن ہے فینوں FANS کو عدم پیدائش کی وجہ سے خود ہم عصر پیدا ہونے سے انکار کر دیں کیونکہ ہمعصر

اہلِ فکر و دانش ہوتے ہیں، قومی پرندہ مور نہیں ہوتے کہ اکیلے جنگل میں ناچا کریں، کوئی دیکھے یا نہ دیکھے۔ اِس لئے قدرت کے کارخانے کا دستور رہا ہے کہ ہمعصروں کے ساتھ ساتھ فین بھی پیدا ہوتے رہے ہیں۔ میریوں، سودائیوں، ناسخ پسندوں، آتش پرستوں اور غالب شناسوں کے بعد جو فین پیدا ہوئے وہ "انیسئے" اور "دبیرئے" کہلائے۔ غزل کے جو میر و مرزا پہلے آئے تھے اپنے اپنے فین نہ پیدا کروا سکے۔ کیونکہ اِن میر و مرزا میں۔ سے اوّل الذکر تو ایسے بے دماغ تھے کہ اپنے گھر کی کھڑکی کھول کر پائیں باغ کا نظارہ کرنے کا بھی ہوش نہیں رکھتے تھے۔ وہ کیسے بزم میر تقی میر بناتے (بزمیں بنانے کی رسم تو بڑی دیر سے شروع ہوئی) بزم بنانا تو ایک طرف رہا وہ اگر سفر کرتے تو راستے میں کسی ہم سفر سے صرف اِس ڈر سے بات نہ کرتے کہ کہیں اُن کی زبان نہ بگڑ جائے (اب غلط زبان نہ بولو تو کوئی سیدھے مُنہ بات بھی نہ کرے)

ایسا معلوم ہوتا ہے انیسیوں اور دبیریوں کے بعد ادبی محفلوں میں وہ گھما گھمی نہ رہی۔ اینٹی بایوٹک وٹامنوں کی ہیتات نے انسانی جسموں میں ادبی جرثوموں کی تعداد گھٹا دی۔ لوگ اپنی پسند کے شاعر یا اپنے محبوب افسانہ نگار کے بارے میں اب بحث بھی کرتے ہیں تو احتیاط کے ساتھ۔ ایک خاص حد پر پہنچ کر زبان روک لیتے ہیں۔ (اس حد پر پہنچ جانے کے بعد زبان نہیں صرف ہاتھ چلانے سے مفید نتیجہ برآمد ہو سکتا ہے۔ لیکن جو شخص تول کر کیلوریاں (CALORIES) اور گن کر وٹامن کھاتا ہے، ہاتھ نہیں صرف زبان ہی چلا سکتا ہے) باشندوں کی عام صحت کا معیار گرنے کی وجہ سے ادبی جنگیں بھی سرد جنگوں میں بدل گئی ہیں اور سرد جنگ بھی کوئی جنگ ہوتی ہے اِس جنگ میں دخل دینے سے تو بہتر ہے کہ ادبی یار جنگ سے دوستی کر لی جائے۔

صحافت اور جریدہ نگاری کی وجہ سے ہم عصروں کی تھوڑی بہت توصلہ افزائی ضرور ہوئی لیکن گھمسان کا رن کہیں نہیں پڑا۔ دو چار توصیفی، تعریفی یا تعریفی و تنقیدی نمبر نکل جائیں تو شہرِ ادب میں چند دنوں کے لئے رونق آ جاتی ہے ورنہ وہی ہو کا عالم رہتا ہے۔ محاذ ضرور بنتے ہیں لیکن ہر شے میں کسی شے کی کمی پائی جاتی ہے معلوم ہوتا ہے وہ جوشش و خروش جو ادبی محاذوں کو گرم اور سرگرم رکھتا تھا، اب ڈالڈا گھی کی طرح انڈر گراؤنڈ چلا گیا ہے (گھی کو انڈر گراؤنڈ جانے میں آسانی بھی بہت ہے، صرف پھسلنا پڑتا ہے)۔ دِلّی اسکول، لکھنؤ اسکول، شاعرِ بمبئی

آگرہ اسکول، پنجاب اسکول اب کہیں نہیں ہیں۔ یہ اسکول جب تک چلتے رہے، کوئی یہاں گرا کوئی وہاں گرا کا منظر رہا۔ اب بھی ادب کی گاڑی چل رہی ہے لیکن ذوالفقار علی خان کی موٹر کی طرح خاموش ہے۔

ہمعصری میں اب جو کچھ بھی دَم خَم باقی رہ گیا ہے وہ نقادی کی بدولت ہے۔ نقاد اگر وجود میں نہ آتے تو بات تذکروں ہی پہ ختم ہو جاتی اور تذکروں میں بس مُلّا نصیر الدین کے لطیفوں کی سی باتیں ہوتی ہیں۔ "بیتش دستی" کی وارداتیں نہیں ہوتیں۔ تنقید میں البتہ وہ آگ بھری ہوتی ہے جو حیدر علی آتش کی قرابین میں تھی۔ فرق اتنا ہے کہ وہ چلی نہیں اور یہ رُکتی نہیں — یوں دیکھا جائے تو تنقید کا ادب میں وہی درجہ ہوتا ہے جو ازدواجی زندگی میں شوہر کا ہوتا ہے یعنی اُس کی حیثیت ذیلی ہوتی ہے (ویسے حیثیت کا لفظ بھی کچھ بے ڈھنگا سا لگتا ہے) لیکن اپنی اِس ذیلی حیثیت کے باوجود، تنقید، عملی تنقید، اور مجلسی تنقید جیسے آلاتِ دل شکنی نے ادبی جنگوں کو نہیں تو کم سے کم جنگ کی فضا کو برقرار رکھا ہے۔

شاعروں اور ادیبوں کی ہم عصری تو خیر شکایتی اور روایتی ہے لیکن اب تو نقادی میں بھی ہم عصری سرایت کر گئی ہے (ادب کی ساری اصناف متعدی ہوتی ہیں) تنقید میں ایک آرام البتہ ہے۔ نقاد کتنا ہی کم لکھا پڑھا ہو، بہت زیادہ پڑھا لکھا معلوم ہوتا ہے۔ یہ رُعب شاعروں اور دیگر اقسام کے ادبی لوگوں کے نصیب میں نہیں ہوتا۔ اپنا اپنا مقدر ہے۔ شاعر راتوں میں جاگ کر زیادہ سے زیادہ آسمان کے تارے گن سکتا ہے یا مشاعرہ پڑھ سکتا ہے، لیکن شب خوں نہیں مار سکتا۔ شاعروں نے ہجو گوئی بند کر دی تو ہجو کے وارث تنقید میں پیدا ہو گئے (وراثت کا سلسلہ ہر جگہ جاری ہے اور وارث بننے میں جاتا کیا ہے) شاعر کی تسلّی ذرا سی تعلّی سے ہو جاتی تھی جبکہ نقادی اور جلّادی میں تھوڑا فاصلہ رہ گیا ہے (یہ بھی غیر ضروری ہے)

ادب میں ہم عصری کی روایت اور چلن کی وجہ سے کسی شاعر کو اگر بڑا بننا ہے تو اُسے وفات پانی پڑتی ہے (غالب کو بڑا بننے میں صرف سَو سال لگے) لبِ جاں بخش کے بوسے خاک میں ملنے کے بعد ہی نصیب ہوتے ہیں، وہ بھی بالراست نہیں، بلکہ صرف اِس صورت میں کہ شاعر کی مٹی کے ساغر بنائے جائیں۔ لیکن اس میں بھی شاعر کی خوش مزاجی اور غلط سلط فہمی کو دخل ہے۔ اِس کی مٹی کے ساغر تو بن جائیں گے لیکن

(باقی صفحہ ۲۸۲ پر دیکھئے)

نریندر لوتھر
۳۔ سنجیوا ریڈی نگر۔ حیدرآباد۔ ۳۸

چہرے اور نام

ہر چہرے کا نام ہوتا ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر نام نہ ہوتا۔ اس طرح اگر چہرہ پہچان لیا جاتا تو کام بن جاتا۔ اب نہ صرف چہرہ پہچاننا پڑتا ہے بلکہ اُس کا نام بھی یاد کرنا پڑتا ہے۔ یعنی یادداشت پر دوہرا بوجھ پڑتا ہے۔

اکثر لوگ کہتے ہیں کہ وہ لوگوں کے نام بھول جاتے ہیں۔ یہ غلط بات ہے۔ انسان صرف غیر ضروری نام ہی بھولتا ہے۔ کبھی کسی اہم شخص کا نام نہیں بھولا جاتا ہے بلکہ اُس کا تو کیا لوگ اُس کے والدین اُس کے بچوں، رشتہ داروں اور آشناؤں، اُس کے ملازموں اور حتّیٰ کہ اُس کے کُتّے تک کا نام یاد رکھتے ہیں۔

چھوٹا یا کم اہم آدمی۔ "آپ نے شاید مجھے پہچانا نہیں۔ میں آپ کو فلاں صاحب کے گھر ملا تھا۔"

بڑا یا اہم آدمی۔ "جی ہاں۔ آپ کا چہرہ تو پہچانا ہوا ہے لیکن معاف کیجیے آپ کا نام یاد نہیں آ رہا ہے۔"

اس پر وہ شخص جھٹ اپنا نام بتا دیتا ہے۔

ہماری کمزوری یہ ہے کہ ہمیں نام تو یاد رہتے ہیں [illegible] جاتے ہیں اور پھر ہم کسی کو یہ کہہ کر ہمیں آپ کا نام یاد نہیں، اُس کا دل توڑنا نہیں چاہتے۔ ہماری مُڈبھیڑ اگر کسی ایسے شخص سے ہو جاتی ہے تو ہم کہتے ہیں: "معاف کیجیے آپ کا نام تو مجھے یاد ہے لیکن [illegible] نہیں پہچان پایا۔"

"جی [illegible] کو غلام احمد کہتے ہیں"

ایک بار ایسے ہی حالات میں ایک مدراسی صاحب سے ملاقات ہوئی۔

ہم نے وہی جملہ دوہرایا۔

اُس نے جواب دیا۔

"جی ـــ مجھے رام کرشن کہتے ہیں۔"

میں نے اُن کے چہرے کی طرف غور سے دیکھا اور کہا۔ "چہرہ آپ کا ایک ہے اور نام دو۔ اس لیے کچھ کنفیوژن ہو گیا تھا۔ میں نے رام اور کرشن دونوں کی تصویریں دیکھی ہوئی ہیں ـــ اور یہی سوچ رہا تھا کہ آپ اُن میں سے کون ہیں۔ لیکن یہ خیال میرے ذہن میں نہیں آیا کہ آپ دونوں ہی ہو سکتے ہیں۔"

وہ صاحب ہنس پڑے۔ "میرا پورا نام تو سیتا رام کرشن ہے۔"

"اوہو تو۔ لیکن آپ کے اتنے چھوٹے سے چہرے پر یہ تین نام کیسے چسپاں ہو سکتے ہیں؟"

امریکن ماہرین کا کہنا ہے کہ دنیا میں صرف وہی شخص کامیاب ہو سکتا ہے جو دوسروں کے نام یاد رکھ سکے۔ بے شمار کتابیں لوگوں کے نام یاد رکھنے کے گُر بتاتی ہیں۔ مثلاً کسی سے تعارف ہوا تو رسمی طور پر ہیلو کہنے کی بجائے اُس کا نام دوبارہ پوچھو۔ اس کے بعد اُس کے ہجّے پوچھو [illegible] کا مطلب پوچھو۔ اس طرح نام یاد رکھنے میں مدد [illegible] میں جانے سے تو آپ صرف دو چار نام ہی یاد رکھ سکتے ہیں۔ [illegible] یاد [illegible] کے نام لیے تو یاد رکھنے تھے لیکن مشکل [illegible] زیادہ فائدہ نہیں ہوا۔

[illegible] پارٹی میں جب [illegible] چند احباب کے ساتھ [illegible] کے مطابق ہر شخص کا نام دو بار پوچھا ـــ [illegible] ہو چکے تو ہمیں ہر نام دو بار بھول چکا تھا۔ [illegible] نے ایک شخص کو دوسرے سے سرگوشی [illegible] کہ یہ شخص شاید بہرہ ہے کہ ہر ایک کا نام دو بار

[illegible]

پُوچھ رہا تھا۔ مزے کی بات یہ کہ وہ شخص سرگوشی بھی بڑے اطمینان سے ہمارے سامنے ہی کر رہا تھا' کیونکہ اُسے یقین تھا کہ ہم سُن نہیں سکتے۔

جب ایسے کوئی فائدہ نہ ہوا تو ہم نے فارمولے کا دوسرا حصّہ آزمایا ہم نے ایک شخص سے پُوچھا۔ "آپ اپنے نام کے ہجے کیا کرتے ہیں"

اُس نے بڑے اطمینان سے جواب دیا۔

"جیسے سب لوگ کرتے ہیں"

ہم نے جھینپ کر کہا۔ "نہیں صاحب ایسا ہے کہ مختلف لوگ اپنا نام مختلف طریقوں سے لکھتے ہیں۔ اس لئے میں پُوچھنا چاہتا تھا کہ آپ اپنا نام کیسے لکھتے ہیں۔"

اُس نے قدرے تُرشی سے پُوچھا۔ "آپ کیسے لکھیں گے میرا نام؟"

ہم اپنا سا مُنہ لیکر آگے چل پڑے۔ بعد میں پتا چلا کہ اُس شخص کا نام رام تھا اور رام صرف ایک ہی طریقے سے لکھا جا سکتا ہے۔

پھر ہم نے ایک اور صاحب کے ساتھ قسمت آزمائی کی۔

"آپ کے نام کا مطلب کیا نکلتا ہے۔"

"وہ جو رات کے وقت جاگتا ہے اور دن کے وقت سوتا ہے۔"

ہم اچنبھے میں پڑ گئے۔ وضاحت سے اور کافی حد تک چہرے سے اُن کا نام اُلّو ہونا چاہیئے تھا' لیکن ہمیں آج تک کوئی ایسا اُلّو نہیں ملا تھا جس نے اپنا نام دیانت داری کے ساتھ رکھا ہو۔

ہم نے ہار مان کر کہا "ہماری سمجھ میں نہیں آیا"

ہمارا نام "چاند میاں ہے" وہ مُسکرا کر بولے۔

"ہم تو کچھ اور ہی سمجھے تھے۔"

"جی ہاں کئی لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ میرے گنجے پن کی طرف اشارہ ہے۔ ویسے میں پیدا ہی گنجا ہوا تھا۔" اور یہ کہہ کر وہ خوب زور سے ہنسنے لگے جیسے اب آپ لوگ ہنس رہے ہیں۔

ویسے ایک ایسا بھی گُر ہے جس سے نام یاد رکھنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ آپ سکھ کو سردار صاحب۔ ہندو کو رائے صاحب اور مسلمان کو خان صاحب کہہ کر پُکار سکتے ہیں۔ اِس سے نام یاد رکھنے کی ضرورت بھی نہیں رہے گی اور وہ لوگ خوش بھی ہو جائیں گے۔ انگریزی سرکار ہمیشہ ایسے ہی اپنی رعایا کو خوش رکھتی تھی' لیکن ایسا کرنے کے لئے آپ کو یہ پتا کرنا پڑتا ہے کہ فلاں صاحب کا مذہب کیا ہے۔ شمال میں ہندو اور مسلمان کے فرق میں ایک پَل سے الگ جاتا ہے۔ لیکن جنوب میں یہ لوگ کچھ ایسے گھُل مِل گئے ہیں کہ کچھ پتا نہیں لگتا کہ کون خان صاحب ہیں اور کون رائے صاحب ہیں۔ یہ کنفیوژن عورتوں کے بارے میں اور بھی ہو جاتا ہے۔ اگر کوئی عورت آپ کو سلیقے سے آداب کرے' بات بات میں خدا کی قسم کھائے اور وداع ہوتے وقت خدا حافظ کہے' تو وہ لکشمی دیوی راج نکلتی ہے۔ اور اگر کوئی حسینہ ماتھے پر بندیا لگا کر پھرتی ہو اور ہاتھ جوڑ کر نمسکار کرے' تو وہ عائشہ بیگم نکلے گی۔ اسی لئے کہتے ہیں' عورتوں کا اعتبار نہیں کرنا چاہیئے۔ ویسے یہ دکن کی مٹی کی خاص بات ہے۔ یہاں مذہب' مذہب میں۔ فرقہ' فرقہ میں اور یہاں تک کہ جنس جنس میں فرق مٹ گیا ہے۔ یہاں سب لوگ ایک ہی قسم کے دکھائی دیتے ہیں۔

کئی علاقوں میں لوگوں کے نام عام طور پر کسی دیوی یا دیوتا یا مزار پر رکھے جاتے ہیں۔ مثلاً وشاکھاپٹنم میں اگر آپ ریل کے کسی تھرڈ کلاس ڈبے کے اندر جھانک کر نرسمہا کہہ کر پُکاریں تو سارے کا سارا ڈبہ آپ کو لبیک کہے گا۔ جونگیر تعلقہ اور نلگنڈہ ضلع میں اگر آپ یادگیری کا نام زور سے لیں تو بس کے اندر سے سب لوگ آپ کی طرف لپک پڑیں گے۔ لالہ گوڑہ کے محلے میں اگر آپ اونچی آواز میں شام یا جن کہہ دیں تو نہ صرف پانچ چھ نوجوان بلکہ آٹھ دس کتے بھی اپنی دُم ہلاتے ہوئے آپ کے اِردگرد جمع ہو جائیں گے۔ ہاں اگر آپ الزبتھ یا میری کا نام پُکاریں تو صرف لڑکیاں ہی ٹھسکتی ہوئی "ہائے ہائے" کرتی ہوئی آپ کا ماتم کرنے کے لئے جمع ہو جائیں گی۔

یہ لفظ "ہائے" آج کل بہت مقبول ہو گیا ہے۔ پہلے صرف کسی کے مرنے پر لوگ ہائے ہائے کرتے تھے۔ آج کل جب نوجوان آپس میں ملتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ اِن کو کوئی خوشی نہیں ہوتی' بلکہ غم ہوتا ہے۔ اِسی لئے ہائے ہائے کہہ کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ مزدور لوگ جب ہڑتال کرتے ہیں تب بھی ہائے ہائے کرتے ہیں۔ ابھی چند ہی دنوں کی بات ہے کہ مزدوروں کے ایک ہجوم نے ہمارے دفتر کے سامنے آکر نعرے لگانے شروع کئے "ہائے ہائے کیا ہوا' غریب رد لوکھو مر گیا۔" ہمیں اِس بات کی مطلق خبر نہ تھی کہ ہم انتقال کر چکے ہیں۔ یہ بھی ستم ظریفی کی حد ہے کہ ہم مر گئے اور دوسرے لوگ ہمیں بتا رہے ہیں۔ بہر حال اِس خبر کی توثیق کے لئے ہم نے گھر فون کیا۔ بیگم نے فون اُٹھایا' ہم نے پُوچھا ـــــ

"ہمارا کیا حال ہے ـ؟"

"ہمیں کیا معلوم۔ بلدیہ کے لوگوں سے پُوچھو۔ جہاں سارا دن جھک مارتے رہتے ہو ـ"

ماسو، بمبئی

" یہ لوگ تو کہتے ہیں کہ میں مرگیا ہوں "

" شکر ہے خدا کا "

" یہ کیا؟ ۔ بیوی خاوند کی موت پر خدا کا شکر ادا کر رہی ہے ۔ یہ تو واقعی ڈوب مرنے والی بات ہے ۔ (بیوی کے لئے ، خاوند کے لئے نہیں ؟ کیونکہ وہ تو پہلے ہی مرچکا ہے)

" جی ہاں شکر ہے خدا کا ۔ اگر آپ لوگوں کے لئے مرگئے تو پھر ہمیں امید ہے کہ اپنے گھر والوں کے لئے زندہ ہوجائیں گے ۔"

ہمارے خیال میں مزدوروں کو کسی نے غلط خبر دے دی تھی ۔ بقول شخصے کہ ۔" یہ ہوائی کسی دشمن نے اُڑائی ہوگی ۔" ہم نے اُن کو بُلایا اور یقین دلایا کہ ہم زندہ ہیں اور اُنھیں ابھی اتنا ماتم کرنے کی ضرورت نہیں ۔ تب وہ لوگ خدا کا شکر بجالائے اور خوش خوش گھر واپس چلے گئے ۔

ہندوستان کے تمام فرقوں میں سے پارسیوں کے نام سب سے زیادہ آسانی کے ساتھ یاد رکھے جاسکتے ہیں ۔ بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُنھیں یاد رکھنے کی ضرورت ہی نہیں ۔ عام طور پر ان کے نام ان کے گاؤں یا پیشہ پر رکھے جاتے ہیں ۔ مثلاً تارا پور والا ۔ تارا پور سے آیا ہوگا ۔ مالیگاؤں والا مالیگاؤں سے آیا ہوگا اور گورے والا جو قبرستان کی طرف جانے والا ہوگا ۔ اگر آپ کسی پارسی کو دھول پیٹ میں ملیں تو اُس کا نام دھول پیٹ والا ہوگا ۔ اگر وہ بالٹی بناتا ہے تو وہ بالٹی والا ہوگا ۔ ایک پارسی بلدیہ کے ہیڈ آفس میں کام کرتا ہے اور لالہ پیٹ میں رہتا ہے ۔ دن کے وقت سب لوگ اُسے دارالشفاء والا کہتے ہیں ، لیکن جب شام کو گھر جاتا ہے ، وہ لالہ پیٹ والا بن جاتا ہے ۔

ایک بار ہمیں ایک پارسی بچے کی نوجوت رسم پر متعدد پارسیوں سے ایک پارٹی میں ملنے کا اتفاق ہوا ۔ وہاں جاکر اُن کے ناموں سے پتا چلا کہ دنیا میں کتنے انواع و اقسام کے پیشے ہیں ۔ مہمانوں میں سے ایک شخص کرسی پر بیٹھا ہوا تھا ۔ ہم فوراً اُس کے پاس گئے اور " ہیلو مسٹر کرسی والا " کہا ۔ وہ مُسکرا کر اُٹھا اور بڑے تپاک سے ہمارے ساتھ ہاتھ ملایا ۔ چند اور لوگوں سے ملنے کے بعد جب ہم پھر اُس کرسی کے پاس پہنچے تو دیکھا کہ وہ شخص کرسی چھوڑ کر کھڑا ہوا تھا اور آئسکریم کھا رہا تھا ، ہم نے مسکرا کر کہا ۔

" ہیلو مسٹر آئسکریم والا ۔"

وہ شخص ہماری بات کاٹ کر بولا ۔ غالباً آپ کو کچھ غلط فہمی ہورہی ہے ۔ آئسکریم والا میرا بھائی ہے اور وہ سامنے کھڑا پکوڑے کھا رہا ہے ۔ میرا نام پکوڑا والا ہے ۔" ہم حیران و پریشان ۔ یہ پارسیوں کو کیا ہوگیا ۔ نام آئسکریم والا اور کھا پکوڑے رہا ہے ۔ اور پکوڑے والا آئسکریم کھا رہا ہے ۔" ایسا کیسا جی ؟ ۔" پارسیوں کو تین اور ناموں کا بڑا شوق ہے ۔ بہرام ۔ اُسکا بیٹا رستم اور پھر اُس کا بیٹا سہراب ۔ شکر ہے سہراب کا بیٹا نہیں ہوا ، نہیں تو پارسیوں کو ایک اور نام مل جاتا ۔ یہ فارسی نام ہیں ۔ ان کے ساتھ " جی " لگاکر ان کو ہندوستانی نام بنادیا جاتا ہے ۔ پارسی لوگ بڑے باادب اور وضعدار واقع ہوئے ہیں ۔ احتیاطاً ہر نام کے ساتھ " جی " لگادیتے ہیں تاکہ اگر غصے میں بھی نام لیا جائے تو کسی کی ہتک نہ ہو ۔

ناموں کے بارے میں سکھ لوگ بڑے کم خرچ واقع ہوئے ہیں ۔ ہر سکھ کے نام کے دو حصے ہوتے ہیں اور دوسرا حصہ ہمیشہ سنگھ ہوتا ہے ۔ سنگھ کے معنی شیر ہیں ۔ شیر ویسے تو ہندوستان میں بڑا پاپولر جانور ہے ، لیکن پنجاب میں اسے خاص طور پر پسند کیا جاتا ہے ۔ حالانکہ سکھوں میں شیر کے علاوہ دوسرے جانوروں کی خصلت کے انسان بھی پائے جاتے ہیں ۔ لیکن دوسری قسم کے جانوروں کے نام ابھی لوگوں نے اپنانے شروع نہیں کئے ہیں ـــــــــ ہاں اگر کسی سے لڑائی جھگڑا ہوجائے تو ایسے نام دوسروں کو بڑی سخاوت سے آفر کئے جاتے ہیں ۔ ہاں بیشتر لڑکیوں کا نام بلی رکھا جاتا ہے ۔ جب وہ جوان ہوکر عورتیں بن جاتی ہیں تب بھی یہ نام اُن کا ساتھ دیتا ہے ۔ جن عورتوں کا نام بلی ہو اُن سے دور ہی رہنا اچھا ہے ۔ وہ دودھ ملائی خوب کھاتی ہیں اور موقع ملنے پر ناخنوں سے زخمی بھی خوب ہیں ۔ سکھوں میں عورتوں اور مردوں کے نام ایک ہی ہوتے ہیں ۔ مثلاً آدمی اگر شیر سنگھ ہے تو عورت شیر کور ۔ آدمی اگر دلجیت سنگھ ہے تو عورت دلجیت کور ۔ ہمیں ایک بار شادی کا رقعہ آیا جس میں لکھا تھا کہ ظالم سنگھ کی شادی مہربان کور سے ہورہی ہے ۔ آپ اندازہ لگا سکے کہ اگر مرد ظالم ہو اور عورت مہربان تو ازدواجی زندگی یقیناً نہایت کامیاب رہے گی ۔

جنوب کے لوگ خصوصاً مدراسی ، ملیالی اور آندھرا ناموں کے بارے میں بڑے فضول خرچ مگر دور بین واقع ہوئے ہیں ۔ شمال میں اگر راج گوپال نام کافی سمجھا جاتا ہے ، تو جنوب میں وہی نام ولد کرشنا سوامی ستیم پانڈے راج گوپالن بن جاتا ہے ۔ اگر اس نام کی اُردو میں تشریح کی جائے تو یہ ہوگی ۔ راج گوپالن ولد کرشنا سوامی ، سکونت ویلور ، ذات برہمن یعنی یہ نام گویا خاندان کے شجرہ و نسب کا چلتا پھرتا رجسٹر ہے ۔ دراصل جنوبی ہند میں اپنے نام کے ساتھ باپ کا نام اور گاؤں کا نام بھی لگایا جاتا ہے ، اس طرح گم شدہ کی تلاش میں آسانی رہتی ہے ۔ اگر کوئی ایسا شخص جلدی بھی

(باقی صفحہ ۴۹۱ پر دیکھئے)

پُوچھ رہا تھا۔ مزے کی بات یہ کہ وہ شخص سرگوشی بھی بڑے اطمینان سے ہمارے سامنے ہی کر رہا تھا، کیونکہ اُسے یقین تھا کہ ہم سُن نہیں سکتے۔

جب ایسے کوئی فائدہ نہ ہوا تو ہم نے فارمولے کا دوسرا حصہ آزمایا ہم نے ایک شخص سے پُوچھا۔ "آپ اپنے نام کے ہجے کیا کرتے ہیں"

اُس نے بڑے اطمینان سے جواب دیا۔

"جیسے سب لوگ کرتے ہیں"

ہم نے جھینپ کر کہا۔ "نہیں صاحب ایسا ہے کہ مختلف لوگ اپنا نام مختلف طریقوں سے لکھتے ہیں۔ اس لئے میں پُوچھنا چاہتا تھا کہ آپ اپنا نام کیسے لکھتے ہیں۔"

اُس نے قدرے تُرشی سے پُوچھا۔ "آپ کیسے لکھیں گے میرا نام؟"

ہم اپنا سا مُنہ لیکر آگے چل پڑے۔ بعد میں پتا چلا کہ اُس شخص کا نام رام تھا اور رام صرف ایک ہی طریقے سے لکھا جا سکتا ہے۔

پھر ہم نے ایک اور صاحب کے ساتھ قسمت آزمائی کی۔

"آپ کے نام کا مطلب کیا نکلتا ہے۔"

"وہ جو رات کے وقت جاگتا ہے اور دن کے وقت سوتا ہے۔"

ہم اچنبھے میں پڑ گئے۔ وضاحت سے اور کافی حد تک چہرے سے اُن کا نام اُلّو ہونا چاہئے تھا، لیکن ہمیں آج تک کوئی ایسا اُلّو نہیں ملا تھا جس نے اپنا نام دیانت داری کے ساتھ رکھا ہو۔

ہم نے ہار مان کر کہا "ہماری سمجھ میں نہیں آیا"

ہمارا نام "چاند میاں ہے" وہ مُسکرا کر بولے۔

"ہم تو کچھ اور ہی سمجھے تھے۔"

"جی ہاں کئی لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ میرے گنجے پن کی طرف اشارہ ہے۔ ویسے میں پیدا ہی گنجا ہوا تھا۔" اور یہ کہہ کر وہ خوب زور سے ہنسنے لگے جیسے اب آپ لوگ ہنس رہے ہیں۔

ویسے ایک ایسا بھی گُر ہے جس سے نام یاد رکھنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ آپ سکھ کو سردار صاحب۔ ہندو کو رائے صاحب اور مسلمان کو خان صاحب کہہ کر پکار سکتے ہیں۔ اس سے نام یاد رکھنے کی ضرورت بھی نہیں رہے گی اور وہ لوگ خوش بھی ہو جائیں گے۔ انگریزی سرکار ہمیشہ ایسے ہی اپنی رعایا کو خوش رکھتی تھی۔ لیکن ایسا کرنے کے لئے آپ کو یہ پتا کرنا پڑتا ہے کہ فلاں صاحب کا مذہب کیا ہے۔ شمال میں ہندو اور مسلمان کے فرق میں ایک میل سے پتا لگ جاتا ہے۔ لیکن جنوب میں یہ لوگ کچھ ایسے گھل مل گئے ہیں کہ کچھ شاعر، مصور

پتا نہیں لگتا کہ کون خان صاحب ہیں اور کون رائے صاحب ہیں۔ یہ کنفیوژن عورتوں کے بارے میں اور بھی ہو جاتا ہے۔ اگر کوئی عورت آپ کو سلیقے سے آداب کرے، بات بات میں خدا کی قسم کھائے اور وداع ہوتے وقت خدا حافظ کہے، تو وہ لکشمی دیوی راج نکلتی ہے۔ اور اگر کوئی حسینہ ماتھے پر بندیا لگا کر پھرتی ہو اور ہاتھ جوڑ کر نمسکار کرے۔ تو وہ عائشہ بیگم نکلے گی۔ اسی لئے کہتے ہیں، عورتوں کا اعتبار نہیں کرنا چاہئے۔ ویسے یہ دکن کی مٹی کی خاص بات ہے۔ یہاں مذہب، مذہب میں۔ فرقہ، فرقہ میں اور یہاں تک کہ جنس جنس میں فرق مٹ گیا ہے۔ یہاں سب لوگ ایک ہی قسم کے دکھائی دیتے ہیں۔

کئی علاقوں میں لوگوں کے نام عام طور پر کسی دیوی یا دیوتا یا مزار پر رکھے جاتے ہیں۔ مثلاً وشاکھاپٹنم میں اگر آپ ریل کے کسی تھرڈ کلاس ڈبے کے اندر جھانک کر نرسمہا کہہ کر پکاریں تو سارے کا سارا ڈبہ آپ کو لبیک کہے گا۔ جونگیر تعلقہ اور نلگنڈہ ضلع میں اگر آپ یادگیری کا نام زور سے لیں تو بس کے اندر سے سب لوگ آپ کی طرف لپک پڑیں گے۔ لالہ گوڑہ کے محلے میں اگر آپ اونچی آواز میں شام یا جن کہہ دیں تو نہ صرف پانچ چھ نوجوان بلکہ آٹھ دس کتے بھی اپنی دُم ہلاتے ہوئے آپ کے ارد گرد جمع ہو جائیں گے۔ ہاں اگر آپ الزبتھ یا میری کا نام پکاریں تو صرف لڑکیاں ہی ٹھنکتی ہوئی "ہائے" "ہائے" کرتی ہوئی آپ کا ماتم کرنے کے لئے جمع ہو جائیں گی۔

یہ لفظ "ہائے" آج کل بہت مقبول ہو گیا ہے۔ پہلے صرف کسی کے مرنے پر لوگ ہائے ہائے کرتے تھے۔ آج کل جب نوجوان آپس میں ملتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ اِن کو کوئی خوشی نہیں ہوتی، بلکہ غم ہوتا ہے۔ اِسی لئے ہائے ہائے کہہ کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ مزدور لوگ جب ہڑتال کرتے ہیں تب بھی ہائے ہائے کرتے ہیں۔ ابھی چند ہی دنوں کی بات ہے کہ مزدوروں کے ایک ہجوم نے ہمارے دفتر کے سامنے آکر نعرے لگانے شروع کئے "ہائے ہائے کیا ہوا نمبر ر لُو کھو مر گیا"۔ ہمیں اِس بات کی مطلق خبر نہ تھی کہ ہم انتقال کر چکے ہیں۔ یہ بھی ستم ظریفی کی حد ہے کہ ہم مر گئے اور دوسرے لوگ ہمیں بتا رہے ہیں۔ بہر حال اِس خبر کی توثیق کے لئے ہم نے گھر فون کیا۔ بیگم نے فون اُٹھایا۔ ہم نے پُوچھا ـــ

"ہمارا کیا حال ہے ـ ؟"

"ہمیں کیا معلوم۔ بلدیہ کے لوگوں سے پُوچھو۔ جہاں سارا دن جھک مارتے رہتے ہو۔"

" یہ لوگ تو کہتے ہیں کہ میں مرگیا ہوں "

" شکر ہے خدا کا۔"

" یہ کیا ؟ ۔ بیوی خاوند کی موت پر خدا کا شکر ادا کر رہی ہے ۔ یہ تو واقعی ڈوب مرنے والی بات ہے ۔ (بیوی کے لئے ، خاوند کے لئے نہیں ؟ کیونکہ وہ تو پہلے ہی مر چکا ہے)

" جی ہاں شکر ہے خدا کا ۔ اگر آپ لوگوں کے لئے مر گئے تو پھر ہمیں امید ہے کہ اپنے گھر والوں کے لئے زندہ ہو جائیں گے ۔"

ہمارے خیال میں مزدوروں کو کسی نے غلط خبر دے دی تھی ۔ بقول شخصے کہ " یہ ہوائی کسی دشمن نے اُڑائی ہوگی ۔" ہم نے اُن کو بُلا یا اور یقین دلایا کہ ہم زندہ ہیں اور اُنھیں ابھی اتنا ماتم کرنے کی ضرورت نہیں ۔ تب وہ لوگ خدا کا شکر بجا لائے اور خوش خوش گھر واپس چلے گئے ۔

ہندوستان کے تمام فرقوں میں سے پارسیوں کے نام سب سے زیادہ آسانی کے ساتھ یاد رکھے جا سکتے ہیں ۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُنھیں یاد رکھنے کی ضرورت ہی نہیں ۔ عام طور پر ان کے نام ان کے گاؤں یا پیشہ پر رکھے جاتے ہیں ۔ مثلاً تارا پور والا ۔ تارا پور [illegible] ۔ مالیگاؤں والا مالیگاؤں سے آیا ہوگا اور گورو والا جو قبرستان کی طرف جانے والا ہوگا ۔ اگر آپ کسی پارسی کو دھول پیٹ میں ملیں تو اُس کا نام دھول پیٹ والا ہوگا ۔ اگر وہ بالٹی بناتا ہے تو وہ بالٹی والا ہوگا ۔ ایک پارسی بلدیہ کے ہیڈ آفس میں کام کرتا ہے اور لالہ پیٹ میں رہتا ہے ۔ دن کے وقت سب لوگ اُسے دارالشفا والا کہتے ہیں لیکن جب شام کو گھر جاتا ہے وہ لالہ پیٹ والا بن جاتا ہے ۔

ایک بار ہمیں ایک پارسی بچے کی نوجوت رسم پر متعدد پارسیوں سے ایک پارٹی میں ملنے کا اتفاق ہوا ۔ وہاں جا کر اُن کے ناموں سے پتا چلا کہ دنیا میں کتنے انواع و اقسام کے پیشے ہیں ۔ مہمانوں میں سے ایک شخص کرسی پر بیٹھا ہوا تھا ۔ ہم فوراً اُس کے پاس گئے اور " ہیلو مسٹر کرسی والا " کہا ۔ وہ مسکرا کر اُٹھا اور بڑے تپاک سے ہمارے ساتھ ہاتھ ملایا ۔ چند اور لوگوں سے ملنے کے بعد جب ہم پھر اُس کرسی کے پاس پہنچے تو دیکھا کہ وہ شخص کرسی چھوڑ کر کھڑا ہوا تھا اور آئسکریم کھا رہا تھا ، ہم نے مسکرا کر کہا ۔

" ہیلو مسٹر آئسکریم والا ۔"

وہ شخص ہماری بات کاٹ کر بولا ۔ غالباً آپ کو کچھ غلط فہمی ہو رہی ہے ۔ آئسکریم والا میرا بہنوئی ہے اور وہ سامنے کھڑا پکوڑے کھا رہا ہے ۔ میرا نام پکوڑا والا ہے ۔" ہم حیران و پریشان ۔ یہ پارسیوں کو کیا ہو گیا ۔ نام آئسکریم والا اور کھا پکوڑے رہا ہے ۔ اور پکوڑے والا آئسکریم کھا رہا ہے ۔" ایسا کیسا جی ؟ ۔" پارسیوں کو تین اور ناموں کا بڑا شوق ہے ۔ بہرام ۔ اُسکا بیٹا رستم اور پھر اُس کا بیٹا سہراب ۔ شکر ہے سہراب کا بیٹا نہیں ہوا ، نہیں تو پارسیوں کو ایک اور نام مل جاتا ۔ یہ فارسی نام ہیں ۔ اِن کے ساتھ " جی " لگا کر ان کو ہندوستانی نام بنا دیا جاتا ہے ۔ پارسی لوگ بڑے با ادب اور وضعدار واقع ہوئے ہیں ۔ احتیاطاً ہر نام کے ساتھ " جی " لگا دیتے ہیں تاکہ اگر غصے میں بھی نام لیا جائے تو کسی کی ہتک نہ ہو ۔

ناموں کے بارے میں سکھ لوگ بڑے کم خرچ واقع ہوئے ہیں ۔ ہر سکھ کے نام کے دو حصے ہوتے ہیں اور دوسرا حصہ ہمیشہ سنگھ ہوتا ہے ۔ سنگھ کے معنی شیر ہیں ۔ شیر ویسے تو ہندوستان میں بڑا پاپولر جانور ہے ، لیکن پنجاب میں اسے خاص طور پر پسند کیا جاتا ہے ۔ حالانکہ سکھوں میں شیر کے علاوہ دوسرے جانوروں کی خصلت کے انسان بھی پائے جاتے ہیں ۔ لیکن دوسری قسم کے جانوروں کے نام ابھی لوگوں نے اپنانے شروع نہیں کئے ہیں ———— ہاں اگر کسی سے لڑائی جھگڑا ہو جائے تو ایسے نام دوسروں کو بڑی سخاوت سے آفر کئے جاتے ہیں ۔ ہاں بیشتر لڑکیوں کا نام بلی رکھا جاتا ہے ۔ جب وہ جوان ہو کر عورتیں بن جاتی ہیں تب بھی یہ نام اُن کا ساتھ دیتا ہے ۔ جن عورتوں کا نام بلی ہو اُن سے دور ہی رہنا اچھا ہے ۔ وہ دودھ ملائی خوب کھاتی ہیں اور موقع ملنے پر ناخنوں سے نوچتی بھی خوب ہیں ۔ سکھوں میں عورتوں اور مردوں کے نام ایک ہی ہوتے ہیں ؛ مثلاً آدمی اگر شیر سنگھ ہے تو عورت شیر کور ۔ آدمی اگر دلجیت سنگھ ہے تو عورت دلجیت کور ۔ ہمیں ایک بار شادی کا رقعہ آیا جس میں لکھا تھا کہ ظالم سنگھ کی شادی مہربان کور سے ہو رہی ہے ۔ آپ اندازہ لگا سکتے کہ اگر مرد ظالم ہو اور عورت مہربان تو ازدواجی زندگی یقیناً نہایت کامیاب رہے گی ۔

جنوب کے لوگ خصوصاً مدراسی ، ملیالی اور آندھرا ، ناموں کے بارے میں بڑے فضول خرچ مگر دور بین واقع ہوئے ہیں ۔ شمال میں اگر راج گوپال نام کافی سمجھا جاتا ہے تو جنوب میں وہی نام ویلور کرشنا سوامی ستیم پانڈے راج گوپالن بن جاتا ہے ۔ اگر اس نام کی اُردو میں تشریح کی جائے تو یہ ہوگی ۔ راج گوپالن ولد کرشنا سوامی ، سکونت ویلور ، ذات برہمن یعنی یہ نام گویا خاندان کے شجرہ و نسب کا چلتا پھرتا رجسٹر ہے ۔ دراصل جنوبی ہند میں اپنے نام کے ساتھ باپ کا نام اور گاؤں کا نام بھی لگایا جاتا ہے ، اس طرح گمشدہ کی تلاش میں آسانی رہتی ہے ۔ اگر کوئی ایسا شخص چوری بھی

(باقی صفحہ ۴۹۱ پر دیکھئے)

شفیقہ فرحت
ای - ۳۳/۱۸ - دو۔ دہار - بھوپال - ۲۱

دُعا دیتے ہیں رہزن کو

ہر ذی عقل اور باشعور اور بے عقل و بے شعور عام ہر چور کو خواہ وہ ہیرا پھیری والا ہو یا اصل نسل خاندانی گالیاں دیتے ہیں۔

مگر ہم دعائیں ۔۔۔!

اس لئے نہیں۔ کہ " رہا کھٹکا نہ چوری کا ۔۔"

کہ وہ تو کبھی تھا ہی نہیں۔ بلکہ اس لئے کہ ایک معمولی سے کلاس فور قسم کے چور نے آن واحد میں بغیر کوئی یونین بنائے تنِ تنہا پورے محلّے کی ایسی کایا پلٹ کر کے رکھ دی کہ سیکڑوں محلہ سدھار کمیٹیاں اور سمیتیاں برسوں میٹنگ کرتیں۔ مہینوں اسکیمیں بناتیں اور ہزاروں پرستاؤ سردمہری اور بے ہمتی سے پاس کرتیں تب بھی اتنا تو کیا اُس کا دسواں بیسواں حصہ بھی نہ کر پاتیں ۔۔۔!!

جنم جنم کے باسی اور کرم کرم کے نواسی اپنے اِسی جانے پہچانے محلّے کو کہ جو اب قطعی جانا پہچانا نہیں رہا آنکھیں مَل مَل کے دیکھ رہے ہیں اور خواب سمجھ کر پھر آنکھیں بند کر رہے ہیں ۔۔۔!

چوری کے جُرم میں عزت مآب جناب راہزن صاحب کو (یہ خطاب اُن کی لافانی سماجی خدمات (یعنی SOCIAL SERVICE) کے اعتراف کا ثبوت ہے۔!) جو سزا ملے وہ اپنی جگہ درست (بشرطیکہ پولیس اپنی دیرینہ روایتوں کو توڑ کر اُسے گرفتار کرنے میں اور عدالت اُسے مُجرم ثابت کرنے میں کامیاب ہو جائے ۔۔۔!!) لیکن اِس نیک کام کے صلے میں کہ جو تلوار کی دھار سے تیز اور بال سے باریک ہے۔ اُسے بہت بڑا انعام ملنا چاہیئے۔ اور ہتھکڑیوں اور بیڑیوں کے ساتھ ساتھ ہار پھول پہنا کر سارے شہر میں اُس کا جلوس نکالا جائے۔ بلکہ ممکن ہو تو دوسرے دیشوں اور پردیشوں کا ٹور بھی کروایا جائے۔ اور دیش سیوکوں کی فہرست میں اُس کا نام سُنہری نہ سہی کالے ہی حرفوں میں لکھا جائے ۔۔۔!

شاعرہ بمبئی

وہ راوی قصۂ اصل و قصۂ نقل کو یوں شروع کرتا ہے کہ موسم سرما کے ایک انتہائی خوشگوار مہینے میں ہمارے چھوٹے سے محلّے میں کہ جس میں اچھے خاصے سند یافتہ شریف شرفا رہا کرتے ہیں دن دہاڑے چوری کی وارداتیں کچھ ایسے زور شور سے ہونے لگیں کہ جیسے باقاعدہ طور پر "چوری سپتاہ" منایا جا رہا ہو ۔۔۔!

اِدھر صاحب دفتر کو اور میم صاحب گپ شپ کو سدھاریں۔ اُدھر چور صاحب گھر کو خانۂ بے تکلّف اور خود کو مہمانِ باتکلّف سمجھ کے تشریف لے آئے۔ اور روپیہ پیسہ۔ زیور برتن۔ گھڑی۔ ریڈیو۔ اچھے بُرے دُھلے بے دُھلے کپڑے۔ ڈیکوریشن پیس۔ غرض جو جو ہاتھ لگا اور جس جس سے آپ کے ذوق کی تسکین ہوئی پہلے تو اسے شرفِ قبولیت بخشا اور پھر دال دلیا' چائے شربت' پان چھالیہ جو کچھ میسّر آیا اُس سے خود اپنی خاطر مدارت کی اور رخصت ہو گئے۔

چور کیا تھا اچھا خاصا لوٹے کا جن' علی بابا کا کزن کہ جسے جدید ترین اصطلاح میں کامیاب ترین سیاست داں بھی کہا جاتا ہے۔ ہر بند تالے کو کھول لیا اور ہر کھُلے تالے کو بند کر دیا ۔۔!!

ابھی اُن کے پانچ سات ہی سرکاری اور غیر سرکاری دورے ہوئے تھے (سرکاری دورہ وہ کہ جس کا تفصیلی پروگرام دورے کے بعد تھانے میں درج کرا دیا جائے ۔!!) کہ محلّے کے رنگ اور محلّے والیوں کے ڈھنگ۔ سب پر "انقلاب زندہ باد" کی مُہر لگ گئی۔ نہ وہ پہلا سا کس بل۔ نہ وہ اگلی سی اکڑ۔ نہ وہ روایتی اور تاریخی غرور ۔۔۔

بنگلہ نمبر ایک کے مالک کی مونچھوں میں بنگلہ نمبر دو کے مکین کو دیکھ کر خود بخود لاتعداد بل پڑ جاتے تھے۔ کیونکہ اُن کے عہدے کا نمبر ایک اور پڑوسی کے عہدے کا نمبر دو تھا ۔۔!

ایک ہی صف میں کھڑے ہو گئے محمود و ایاز

(اور محمودہ اور بے ایازہ بھی ــــ! کہ یہ بین الاقوامی سالِ خواتین ہے ــــ!!)

وہی جو ایک دوسرے کا نام تک جاننے سے انکار کرتے تھے یا ایک دوسرے کو دیکھ کر ناک اور بھوؤں کے زاویے کو ساڑھے اور پینتالیس پر لے آتے تھے۔ اب گھُل مِل کے گھنٹوں باتیں کر رہے ہیں بیٹے بیٹیوں۔ پوتے نواسیوں بلکہ مرغیوں بکریوں تک کی خیریت دریافت کی جا رہی ہے۔ ایک دوسرے کے لاعلاج امراض کے سلسلے میں خاندانی نسخے بتائے جا رہے ہیں۔ بیٹیوں کے لئے وَر۔ اور بیٹوں کے لئے دَر (یعنی دفتر ــ!) تلاش کئے جا رہے ہیں۔

عورتیں دوسروں میں کیڑے نکالنے کے بجائے یا تو ان سے ہمدردیاں سمیٹ رہی ہیں یا اُن پر ہمدردیاں نچھاور کر رہی ہیں۔ یا تازہ ترین وارداتوں کی داستانیں اپنے اپنے ذوق اور حوصلے کے مطابق نمک مرچ نیبو رگا لگا کر بیان کر رہی ہیں ــ!

بزرگوں نے گھر کے چھوٹے بڑے ہر کام میں مین میخ نکالنا اور ہر دوسرے لمحے بچّوں کو باسبب اور بلا سبب ڈانٹنا اور ہر آئے گئے کا حسب نسب پُوچھ کر پولیس انکوائری کرنا چھوڑ چھوڑ دیا ہے ــ اور سر جوڑ کے جاسوسی کی اسکیمیں (جاسوسی ناولوں کی در پردہ مدد سے ــ!) بنانے لگے ہیں اور ساتھ ساتھ محلّے کی ڈیفنس لائن بھی سنبھال لی ہے۔ جس کے نتیجے میں اُنھیں اپنا چیک پوسٹ گھر کے برآمدے کے بجائے گلی کے نکڑ پر بنانا پڑا ــــ!!

قومی یک جہتی کی ایسی شاندار مثال شاید ہی کبھی کسی نے دیکھی ہو گی۔ اور وہ بھی پلک جھپکتے ــــ!

اللہ اللہ ــ ہمارا وہ محلّہ جو عاشق کے دل اور مفلس کے چراغ کی طرح شام سے ہی کچھ بُجھا بُجھا سا رہتا تھا۔ جس کے اکثر بلب مجنوں کے سر کی طرح لڑکوں کے پتھروں کا نشانہ بن جاتے۔ اب وہی محلّہ دریائے نُور بنا تھا۔ کیونکہ لڑکے جب سنگ اُٹھاتے تو اُنھیں اپنا گھر یاد آ جاتا ــــ!!

چوری کے شُبہہ میں گھروں کے تمام بہانہ باز و حیلہ ساز نوکروں اور محلّے کے اکلوتے کاہل جمعدار اور اُس کی مُرغِ مسلم بیگم ــــ سب کی سب توفیق خاطر مدارت کی گئی۔ لہٰذا ڈر کے مارے ــــ

گنجے ماتھے کی چمکیلی چاند کو سنبھالنے والی گردن موٹاپے کی وجہ سے اکڑنے کی صلاحیت نہ رکھنے کے باوجود اِس لئے اکڑی رہتی تھی کہ اُن کی ڈگریوں کی لمبائی سب سے زیادہ ہے۔ اُن کا خیال تھا کہ اگر صحیح مردم شماری کی جائے تو محلے میں انسان کم اور بے وقوف زیادہ نکلیں گے ــ اور چونکہ "صحبتِ ناجنس" ہارٹ اٹیک کا شرطیہ اور آزمودہ نسخہ (حرف بحرف) ہے۔ پھر بھلا احمقوں سے بات کر کے کون یہ روگ لگائے ــــ!!

'باکار' بے کاروں کو مُنہ نہ لگاتے تھے۔ اور اسکوٹر اور سائیکل سوار 'پیادہ' دستوں کو خاطر میں نہ لاتے تھے ــ!

مہیلا مہاسبھا کی داخلی اور خارجی پالیسیاں تو اس سے بھی شاندار تھیں۔ مسز فلانی اپنی لیٹسٹ ڈیزائن کی امپورٹڈ ساڑیوں (کہ جن میں سے اکثر شہر کے غیر معروف بازار کے فٹ پاتھ سے خریدی جاتی تھیں ــ!) کے سہارے "مِس محلّہ" کا خطاب حاصل کرنے کی فکر میں رہا کرتی تھیں، تو مسز دھماکی اپنے قیمتی زیوروں کے بَل بُوتے پر ــ! کوئی اپنے فرنیچر پہ اکڑتی تھیں تو کوئی اپنے ڈیکوریشن پیسیس پر ــــ کسی کو اپنے میاں کی افسری پر ناز تھا تو کسی کو اپنے نوکر کی وفاداری پر!

تو پھر لوگ ایک دوسرے سے بولیں تو کیوں۔ اور کس لئے ــ؟ اور جو کبھی بات کریں بھی تو یوں کہ جیسے آواز پر کرفیو لگا ہو اور الفاظ پہ دفعہ ۱۴۴ ــــ!!

رہی مسکراہٹ ــ سو اس کا یہ عالم ــ کہ

یُوں مُسکرائے جان سی کلیوں کی مٹ گئی۔

مگر صدقے اِس چوری کے روٹر کے کہ ایک آن میں بھانت بھانت کی اُونچ نیچ مٹا کے سارے محلّے کو کرکٹ گراؤنڈ بنا دیا ــــ!

یا یوں کہئے کہ محلّے میں سوشلزم آ گیا ــــ!!

آپ ہی سوچئے جب میز کی درازوں سے اور تجوریوں کے خانوں سے بلکہ گدّوں اور تکیوں کے اندر سے پیسہ پَر لگا کے 'اُڑ گیا' تو کون لے دن امیر اور کون بی۔ تُو ــ امیر ــــ!

اور جب آدرنیہ شریمان چور مہاراج نے سب کو بے وقوف بنا رکھا ہے تو ایک کلو میٹر کی ڈگری ہوئی تو کیا اور ایک میلی میٹر کی تو کیا ــ! اور جب ساڑیاں ہی نہ رہیں تو فیشن کیسا اور "مس محلّہ" مقابلہ کیا معنی!!

لہٰذا ــــ

شاعر ۔ بمبئی

سب کے سب انتہائی شریف، فرمانبردار اور محنتی بننے کی کامیاب اداکاری کرنے لگے۔ حتیٰ کہ رُوپمتی نے صابن اور لپ اسٹک پاؤڈر بھی اُڑا کے لگانے کا بھیگوام وقتی طور پر بند کر دیا ــــــ!!

ہر قسم کے پھیری والوں سبزی والوں کا داخلہ محلّے میں بند ہو گیا ــــ

دو چار دن تو فضا کچھ عجب اُکھڑی اُکھڑی سی اور دسترخوان سُونے سُونے سے رہے۔ پھر گھر کے مَردوں کی غیرت کا تالاب موجیں مارنے لگا اور وہ خود سودا سُلف لانے لگے جس سے سُنا ہے گھر کے بجٹ پر خوشگوار اثرات پڑنے کے امکانات پیدا ہو گئے ہیں ــــــ! بلکہ رائے عامّہ تو یہ ہے کہ اتنا سر پلس بجٹ صدیوں میں نہیں بن پایا جتنا اب بننے کی اُمید ہے ــ!

اور بجٹ ؟ ؟ اب تو ہر صورت سے بچت کے آثار ہیں۔ چوری کے صدقے خواتین دل مارے ذرا سہمی بیٹھی ہیں نہ ساڑی کی فرمائش نہ زیور کی ضد۔ نہ برتنوں کی خریداری نہ فرنیچر کی۔ بلکہ اگر ممکن ہوتا تو وہ بغیر اناج کے کام چلانے کی یوجنائیں بنا لیتیں ــــــ!!

اور دنیا کا چھبیسواں یا ستائیسواں عجوبہ جو اس چوری کے طفیل رُونما ہوا ہے وہ یہ کہ اب میزبانی اور مہمان نوازی محلہ بدر ہو چکی ہیں ــ جی ہاں آخری چوری اُس وقت ہوئی جب صاحبِ خانہ اپنے طول طویل خاندان سمیت اپنے ایک دوست (کہ جس کے حق میں اُن کی یہ ادا دشمنی سے کم نہ تھی ــــ!) کے گھر کھانا کھانے تشریف لے گئے تھے ــــ! لہٰذا اب کوئی کسی کے گھر جائے تک پینے کا روادار نہیں ــ! بلکہ خود اپنے ہی گھر نوالہ اُٹھاتے ہی جھرجھری آجاتی ہے ــــــ!!

اور خدا اِس فنِ ڈاکہ زنی اور نقل شکنی کو سلامت رکھے کہ جس کی وجہ سے اپنی تو پانچوں اُنگلیاں تیل میں ہیں (ہر قسم کا گھی عنقا ہے ــ!) اور ــ خدانخواستہ آپ کو یہ شُبہ تو نہیں کہ چور اینڈ چور لیمیٹڈ کے شیئر ہولڈرس میں اپنا بھی نام ہے ــــ

پھر تو سر بھی اُسی کڑھائی میں نظر آئے گا ــــ!

قصّہ یہ ہے کہ اس سے پہلے ہر شخص اپنے گھر کے علاوہ ہر جگہ پایا جاتا تھا۔ اب اگر کسی سے کوئی کام ہے تو جلتے پیر کی بلّی کی طرح گھر گھر جھانکتے رہے ہیں۔ پانچ منٹ کے کام پر شُود کے پانچ گھنٹے تو ادا ہی کرنے پڑتے تھے ــــ!

اور خانۂ بے تکلف ہونے کی وجہ سے اکثر یہ بھی ہوتا کہ خود اپنے دروازے پر پہر دوسرے منٹ دستک کے ساز بج رہے ہیں۔

شاعر، بمبئی

"ارے بھئی فلاں صاحب یہاں تو نہیں۔

'جی نہیں'

" مگر صاحب وہ اپنے گھر سے تو بہت دیر پہلے نکلے تھے۔ کئی جگہ تلاش کیا، مگر کہیں نہیں ملے۔ شاید یہیں آتے ہوں گے۔ میں یہیں اُن کا انتظار کئے لیتا ہوں ــــ!"

تھوڑی دیر بعد پتہ چلتا کہ انتظار کرنے والوں کی تعداد ملنے والوں کی تعداد سے تجاوز کر چکی ہے۔ اور مہینے کے دوسرے ہفتے ہی ہمیں یہ بھی پتہ چل جاتا کہ ہمارا دیوالہ نکل چکا ہے ــ!!

نئی کتابیں اور رسالے الگ فریاد کرتے رہتے۔

اب نہ وہ ہنگامہ ہاؤ ہُو ہے نہ وہ پیالیوں کی کھڑکھڑاہٹ، بس ہم ہیں اور ہمارا گوشۂ عافیت ــ

پھر کیوں نہ دعا دیں راہزن کو ــــ!

○○

بقیہ: "جنت سے واپسی" صفحہ ۲۷۳

داروغۂ جہنّم کا ایک گرز اُس پر پڑا اور اُس کا وجود پاش پاش ہو کر دہکتے ہوئے جہنّم میں بکھر گیا اور ایک بھیانک چیخ کے ساتھ پراویڈنٹ فنڈ کلرک کی آنکھ کھل گئی۔ وہ پلنگ کے بجائے زمین پر مچھلی کی طرح تڑپ رہا تھا۔ چیخ سُن کر اُس کی بیوی گھبرا کر دوڑتی ہوئی آئی اور پُوچھا۔

"کیا ہوا ؟ کیا ہوا ؟"

کلرک جلدی سے دُھول جھاڑتا ہوا کھڑا ہو گیا اور اصل معاملہ کو چُھپاتے ہوئے پُوچھا۔

" وہ بیمہ دینے کے لئے جس آدمی نے آنے کے لئے وعدہ کیا تھا ــ آیا یا نہیں ــ ؟"

○○

بقیہ: "برتن مری گل کے" صفحہ ۲۷۶

ممکن ہے اُس وقت تک شراب بندی کا قانون پھر آجائے۔ (مگر سادہ طریقے سے مرنے کی بجائے شراب پی کر باجماعت مرنے لگے ہیں) اِس لئے بہتر ہوگا کہ شاعر کی مٹّی کے ساغر نہ بنائے جائیں۔ بیکار جائیں گے۔ ساغروں کی بجائے، معمولی اور روزمرّہ استعمال کے برتن مثلاً کپ ساسر وغیرہ بنائے جائیں تو شاید کوئی اُمید بر آئے۔

○○

آغا رشید مرزا
۱/۲ کانگریس ایگزیبیشن روڈ۔ کلکتہ-۱۷

پھر آ گئے وہیں پہ جہاں سے چلے تھے ہم

کہتے ہیں زمانہ رنگ بدلتا ہے۔ لیکن آج کل تو گرگٹ کی طرح بڑے خطرناک رنگ بدل رہا ہے۔ یُوں تو بزرگوں نے کہا ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ چلو، لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ اس کی ہمنوائی اور ہم عصری نے دنیا کو چکر میں ڈال رکھا ہے اور ہمیں تو کچھ ایسا ہوش سے بے ہوش کر رکھا ہے کہ ؎

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
خود ہماری خبر نہیں آتی

ہم اچھے خاصے کُرتہ پائجامہ اور شیروانی پہنتے تھے۔ دری چاندنی اور قالین پر لوٹتے تھے۔ خالص دُودھ دہی گھی نہ سہی، خالص پھل جن میں ملاوٹ کی ابھی کوئی صورت ایجاد نہیں ہوئی ہے، کبھی کبھی کھا ہی لیا کرتے تھے کہ یکایک بیٹھے بٹھائے ہماری بیگم صاحبہ پر عصری رنگ کا غلبہ یعنی دَورہ پڑا۔ اور وہ نئے زمانے کے ساتھ چل پڑیں۔ ساتھ میں ہمیں بھی گھسیٹ لیا۔ ہم سیدھی سادی زندگی بسر کرنے اور راہِ مُستقیم پر چلنے والے بھی اس چکّر میں آ گئے۔ اُسی روز سے ہمارا وزن کم ہونے لگا۔ مہینہ ختم ہونے سے پہلے ہی جیب خالی رہنے لگی۔ اور بینک بیلنس پُرانے مریض کی طرح دَم توڑنے لگا۔

پہلا انقلاب تو بیگم نے یہ کیا کہ اپنا اور ہمارا حُلیہ ایسا بدل دیا کہ ہم خود اپنے آپکو نہ پہچان سکے۔ ایک ہپّی کٹ تو دوسرا جیسی کٹ۔ پھر سارے گھر کو نئے قالب میں ڈھال دیا۔ ڈرائنگ رُوم، ڈائننگ رُوم، سلیپنگ رُوم وغیرہ۔ ہر کمرہ کی چہار دیواری پر چار طرح کا رنگ۔ اُن پہ رنگ برنگ کے اُڑتے ہوئے پرندے آویزاں۔ جنھیں دیکھ کر ہمارے ہاتھوں کے طوطے اُڑتے جا رہے تھے کہ اس اُونچی اُڑان اور عصری روشنی کے لئے تو کسی کالے دھندے کا سہارا لینا پڑے گا۔ آخر ہم نے بیگم سے دریافت کیا کہ یہ کیا رنگ ہے؟ اُنھوں نے فوراً مُسکرا کر جواب دیا۔ نہیں جانتے! یہ عصری رنگ ہے۔ ساری دنیا اِسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ آخر ہمیں بھی وقت کے ساتھ چلنا ہے اور اِسی دنیا میں رہنا ہے۔

اُن دنوں کچھ ایسی ہوا چلی کہ عورتیں لڑکیاں، مَردوں کے سے بال بنوا کر جیسے دیکھو انگریزی فلمسٹار آڈرے ہیبرن (AUDREY HEBBERN) نظر آتی۔ اِدھر مرد اور لڑکے سر منڈوا کر انگریزی فلم کے یُول برائنر (YULE BRYNER) بنے پھرتے ـــ غرض ہم پر بھی زمانے کی ہوا کے ساتھ ساتھ طرح طرح کے بہت سے دَورے آئے۔ اور ع

"کیا کیا نہ کیا ہم نے بھلا یار کی خاطر"

کتنے رنگ اور چولے بدلے۔

پہلے سر منڈوایا۔ پھر چھوٹے چھوٹے خشخاشی بال رکھے۔ آڑے پائجامہ کی طرح چوڑی دار تنگ مُہری کی پتلون، جسم سے چپکا اور کسا ہوا اُونچا اُونچا کوٹ۔ جس کی آستینیں چار چار انچ چھوٹی، تاکہ قمیص کی آستین کو باہر نکالتے اور اُس میں لگے بٹنوں کی نمائش کرنے کا موقع ملے۔ غرض اس بکس میں ہماری حالت بقول کسی شاعر کے کچھ یوں رہتی

مصرعہ نہ اُٹھا جائے ہے مجھ سے نہ بیٹھا جائے ہے مجھ سے"

لیکن اس سے کئی فائدے ہوئے۔ ایک تو اس طرح ہم ہر وقت چاق و چوبند اور چلتے پھرتے رہتے، دوسرے جیب میں سے رُومال، پیسے یا کوئی چیز نکالنے کی ضرورت ہوتی تو ہمیں پہلے کھڑا ہونا پڑتا، تب جیب کے اندر ہاتھ پہنچ جاتا۔ کیونکہ بیٹھے بیٹھے یہ ممکن ہی نہ تھا۔ یوں دن بھر میں نہ معلوم کتنی اُٹھک بیٹھک کر لیتے تھے کہ شاید کوئی پہلوان بھی نہ کر سکے۔ اس سے ہماری صحت پر خاصا خوشگوار اثر پڑا۔ پھر اس بکس کے ساتھ

شاعر بیگم

نہایت نکیلی اور لمبی نوک کے جُوتے کا استعمال بھی بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ جب ہم باہر نکلتے تو لوگوں کی نظر ہم سے پہلے ہمارے جُوتے کی نوک پر پڑتی اور اس سے ہمیں ہر وقت یہ احساس رہتا کہ ہم بھی کچھ ہیں۔ دنیا کی ہر چیز کو جوتے کی نوک پر مار سکتے ہیں۔

اس کے بعد دوسرا دَور آیا۔ ادھر بیگم نے لیف کٹ بال بنوائے بیل باٹم کے ساتھ بُش شرٹ پہننا شروع کیا۔ اُدھر ہم نے بھی زلفیں چھوڑ دیں اور بیگم کی طرح بیل باٹم میں دَر آئے۔ اِس سے ایک بڑا فائدہ تو یہ ہوا کہ وقت بے وقت ہم بیگم کے کپڑے بہ آسانی استعمال کر لیتے اور بیگم ہمارے کپڑے پہن لیتیں۔ دوسرا اہم فائدہ یہ ہوا کہ بیل باٹم کے غرارہ نما لمبے لمبے پائنچوں سے جگہ جگہ گر نے پڑنے اور ٹھوکریں کھانے کے بہت سے قیمتی مواقع ملتے رہے۔ کسی شاعر نے کہا ہے ؎ گرتے ہیں شہسوار ہی میدان جنگ میں" اور کسی بزرگ نے کہا ہے کہ انسان کو دنیا میں ٹھوکریں کھا کر ہی عقل آتی اور تجربہ ہوتا ہے۔ ؎

رنگ لاتی ہے حنا پتھر پہ پِس جانے کے بعد
عقل آتی ہے بشر کو ٹھوکریں کھانے کے بعد

چنانچہ اُس وقت سے ہم بھی خود کو شہسوار اور اُس کے ساتھ ساتھ نہایت عقلمند سمجھدار اور تجربہ کار محسوس کرنے لگے ہیں۔ لیکن ہماری تمام عقل اور ہمارا تجربہ عورت اور مرد خصوصاً لڑکے اور لڑکی کے درمیان کوشش کے باوجود امتیاز کرنے سے ابھی تک قاصر ہے۔ کیونکہ لباس کا جو تھوڑا بہت فرق باقی تھا وہ بھی اب جاتا رہا۔ اب تو شوخ رنگ، پھول پتی، بیل بوٹے، وضع قطع، ڈیزائن غرض لباس ہی کیا ہر طرح سے مَن و تُو کا فرق مٹ گیا ہے۔

ایک دن صبح صبح ہم مارکٹ سے آ رہے تھے۔ ہاتھ میں پلاسٹک کی ٹوکری تھی جس میں ترکاریاں اور سودا سُلف بھرا تھا۔ بس میں کسی طرح داخل تو ہو گئے، لیکن اندر کھڑے ہونے کی جگہ بالکل نہ تھی۔ ہم نے ایک ہاتھ سے ٹوکری کو اُوپر اُٹھا کر سر سے اُونچا کر لیا اور جگہ بنانے کے لئے ایک صاحبزادی سے جو پیٹھ موڑے کھڑی تھیں۔ بڑی لجاجت سے ذرا آگے بڑھنے کے لئے "پلیز مس" صرف اتنا ہی کہا تھا کہ اُنھوں نے پہلے ہماری طرف پھر ہمارے ہاتھ میں لٹکی ٹوکری کی طرف دیکھتے ہوئے فرمایا۔ کیا سبزی کریلا ہے۔ غالباً وہ بمبئی یا گجرات کی طرف کی تھیں۔ آپ یقین مانئے ہماری سمجھ میں آیا۔ کیا تُرئی کریلا ہے۔ یعنی ہمیں یہ خیال ہوا کہ ٹوکری میں ترکاری دیکھ کر شاید اُس کے بارے میں کچھ دریافت فرما رہی ہیں۔ عموماً ایسا ہوتا ہی ہے۔ اِس مہنگائی کے زمانے میں لوگ ایک دوسرے سے بھاؤ تاؤ پوچھ ہی لیتے ہیں۔ چنانچہ ہم نے فوراً ٹوکری اُنھیں دکھاتے ہوئے ذرا مُسکرا کر کہا۔ تُرئی کریلا نہیں۔ آلو بینگن ہے۔ اتنا کہتے ہی صاحبزادی پہلے تو ہماری طرف پلٹیں، پھر جھپٹ پڑیں۔ اب جو سر سے پاؤں تک ایک نگاہ میں اُن کا جائزہ لیا تو معلوم ہوا کہ جنھیں ہم نے صاحبزادی سمجھ کر مس کہا تھا وہ دراصل صاحبزادے ہیں۔ ہمیں اپنی غلطی اور اُن کے بگڑنے کی وجہ کا احساس ہوا۔ اتنے میں اُنھوں نے گجراتی زبان میں چِلّا کر معلوم نہیں کیا کہا کہ اور بھی پانچ چھ اُن کے ہم عمر کیم چھے کیم چھے کرتے ہوئے موقع واردات پر پہنچنے کی کوشش کرنے لگے۔ ہم اُن سے یہ کہنا چاہتے ہی تھے کہ صاحبزادے آپ کا لباس اور یہ زُلفیں دیکھ کر ہر شخص غلط فہمی میں مُبتلا ہو سکتا ہے۔ لیکن کیسے کہتے جبکہ ہم خود اُسی لباس اور حُلیہ میں تھے۔ چنانچہ موقع کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے ہم فوراً وہاں سے کھسک کر دروازے کے قریب آ گئے اور پہلے ہی سٹاپ پر اُتر پڑے لیکن اِس تجربہ کے باوجود ہر دو صنف کے درمیان امتیاز کرنے کا مسئلہ ابھی تک ہمارے لئے عقدۂ لاینحل بنا ہوا ہے۔

اِس درمیان میں ایک اور نئی ہوا چلی، ناخن بڑھانے کی۔ عورتوں اور لڑکیوں نے پانچوں اُنگلیوں کے ناخن بڑھائے تو مردوں اور لڑکوں نے کسی ایک اُنگلی، چھنگلی یا انگوٹھے کا ناخن بڑھا کر ڈارون کی بندر والی تھیوری کو عملاً صحیح ثابت کر دیا۔ اِس دَور میں انسان بندر نہیں تو بندر کے سے ناخن رکھ کر کم از کم اپنے اجداد کی یاد ہی تازہ کر سکتا ہے۔ چنانچہ ہم بھی بندروں کی اس دوڑ میں بھلا کب پیچھے رہنے والے تھے۔ بیگم نے دونوں ہاتھوں کے ناخن بڑھا کر دسوں اُنگلیاں لمبی کے بجائے کیوٹیکس) لال رنگ میں ڈبوئیں اور ہم نے چھنگلی کے ناخن کو ڈیڑھ انچ کے قریب بڑھا لیا۔ ہمارا خیال تھا کہ لڑائی جھگڑے میں اپنے بچاؤ کے لئے یہ بڑا اچھا محفوظ اور بغیر لائسنس کا ہتھیار پاس رہے گا۔ چنانچہ ارادہ تھا کہ اُسے کم سے کم چھ انچ یا اس سے زیادہ بڑھائیں گے لیکن تعزیرات ہند کی کسی دفعہ کے تحت چھ انچ یا اس سے بڑا ہتھیار رکھنا ممنوع ہے۔ اِس لئے ہمیں بھی مجبوراً صرف ڈیڑھ انچ پر ہی اکتفا کرنا پڑا۔

ہمارے ہاں قومی یک جہتی کا بہترین نمونہ صرف بس اور ٹرام ہی میں نظر آتا ہے۔ ہندو، مسلم، سکھ، عیسائی، بنگالی، مدراسی، پنجابی، بہاری چھوٹے بڑے سب ایک دوسرے سے جُڑے ہوئے پہلو بہ پہلو

پُشت بہ پُشت ـــــ مَن تو شُدم تو من شُدی کے مصداق گھُلے ملے نظر آتے ہیں۔ ایک روز اس بھیڑ میں اسی طرح ہم چپکے چپکائے کسی اناڑی تیراک کی طرح ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے ایک سیٹ کے قریب پہنچے تاکہ اُسکی پُشت پر لگی ہوئی بار کو گرفت میں لے کر گرنے سے بچ جائیں کہ اچانک بس کے ایک جھٹکے نے ہمارا ہاتھ سیٹ پر بیٹھے کسی محترم کے گال پر پہنچا دیا۔ ہماری چھُنگلی کے ناخن سے اُن کے گال پر ایک شدید رگڑا لگا اور وہ لہولہان ہو گیا۔ ہم نے جلدی سے ہاتھ کھینچا اور بڑی پھُرتی سے وہیں بھیڑ میں دائیں بائیں دُبک گئے۔ وہ حضرت چند لمحے تو بوکھلائے سے سوچتے رہے کہ یہ کیا ہوا اور کیسے ہوا کیونکہ ہاتھ اُن کی پُشت پر سے آیا تھا' اس لئے وہ دیکھ نہ سکے تھے۔ آخر کچھ فیصلہ کر کے وہ بھناتے ہوئے اُٹھے اور اپنے برابر کھڑے ہوئے ایک مسافر پر پل پڑے۔ چند ہی لمحوں میں بس کے اندر اچھا خاصا میدانِ جنگ کا نقشہ کھنچ گیا۔ اس جنگ کا اثر ہر ایک مسافر پر کسی نہ کسی طرح دھکّے مُکّے کی صورت میں پڑ رہا تھا۔ ہم بھی اس سے محفوظ نہ رہے۔ چنانچہ خیریت اِسی میں سمجھی کہ جیسے ہی بس رُکے' کسی نہ کسی صورت اُتر جائیں۔ ادھر بس کے رُکتے ہی جامن کی طرح گھُلے گھُلائے باہر نکلے۔ پہلے ہم نے اپنے ہاتھ پاؤں کا جائزہ لیا اور اللہ کا شکر ادا کیا کہ وہ سب اپنی جگہ برقرار اور صحیح سلامت تھے۔ اس کے بعد توبہ استغفار کی اور فیصلہ کیا کہ گھر جاتے ہی اس ناخن کو کٹوا ڈالیں گے اور اس ہم عصری کے چکّر سے باز رہیں گے۔

گھر پہنچے تو بیگم نے ایک لمبی چوڑی مُسکراہٹ سے ہمارا استقبال کیا۔ ہم سمجھ گئے کہ یہ مُسکراہٹ اور استقبال بے معنی نہیں ہو سکتا۔ کچھ رازِ درُونِ پردہ ضرور ہے۔ بیگم کے تیور بتا رہے تھے کہ وہ کسی ایسی فرمائش کا سامان کئے بیٹھی ہیں جس کا تعلق ہماری جیب سے ہے۔ جو پہلے ہی کسی عاشق کے گریبان کی طرح تار تار ہو رہی تھی۔ لیکن پہلے ہم نے انکو بس کا واقعہ سُنایا اور کہا کہ اب ہم اس ناخن کو کاٹے دے رہے ہیں اور آئندہ اگر کوئی ہمارا سر بھی کاٹ دے تو ہم اس ہم عصری کا سودا اپنے سر میں نہ سمانے دیں گے۔ بیگم نے فوراً چیں بہ جبیں ہو کر کہا۔ اے ہے پہلے ذرا اپنے عقل کے ناخن تو لو۔ اگر کسی کے ذرا سا ناخن لگنے سے آج ناخن کٹوا رہے ہو تو کل کو ٹرام بس میں کسی کے پاؤں لگ گیا تو پاؤں کٹوا ڈالو گے۔ ہاتھ لگ گیا تو ہاتھ کٹوا دو گے۔ بھلا یہ بھی کوئی بات ہے۔ اِس پر کیا کسی کا بس ہے' حادثات ہوتے ہی رہتے ہیں۔ اُنھوں نے پھر ذرا مسکرا کر ہماری شاعر بھی

طرف یہ جانچنے کے لئے نظر ڈالی کہ اُن کے جوابی حملہ کے آگے ہم نے ہتھیار ڈالے یا نہیں۔ جیسے ہی اُن کو اپنی کامیابی کا یقین ہوا اُنھوں نے جلدی سے ایک فیشن بُک ہمارے سامنے رکھ دی اور لباس کا ایک نیا ڈیزائن نکال کر ہمیں دکھاتے ہوئے کہا۔ دیکھئے نا کتنا خوبصورت ماڈرن ڈیزائن ہے اور کپڑے کے رنگ ... وضع نے تو جان ہی ڈال دی ہے۔ اور ہمیں یوں محسوس ہوا گویا ہماری جان نکال دی ہو۔ اُنھوں نے پھر ذرا توقف کے بعد بڑے تیکھے انداز سے کہا۔ بس ایک ذرا سا پانچ گز کپڑا آپ لا دیجئے۔ باقی سلائی دلائی ہمارے ذمّہ۔ اور اُنھوں نے ایک ہی سانس میں آگے کہا۔ آپ وعدہ کیجئے تو پھر ہم بھی آپ کو ایک ایسی چیز دیں گے کہ آپ بھی یاد کریں گے۔ ہم نے اپنے دل میں کہا۔ یاد تو ہم ہر وقت ہی کرتے ہیں اُس گھڑی کو جب ہم سے یہ حماقت ہوئی تھی۔ لیکن کیا کیجئے یہ بُورے کے لڈّو کھائے سو پچھتائے' نہ کھائے سو پچھتائے۔ پر اب پچھتائے بھی کیا ہو جب چڑیاں چُگ گئیں کھیت!

خیر تو بیگم بھی کچھ کم سمجھ دار نہیں۔ اب اُنھوں نے اپنی اس شرط سے کچھ ایسی کشش اور SUSPENSE پیدا کر دیا کہ ہم بھی چکّر میں آ گئے کہ معلوم نہیں وہ کیا چیز عنایت کریں گی۔ اتا پتا پُوچھا تو کہا بس اتنا سمجھ لیجئے کہ آم کے آم گُٹھلیوں کے دام۔ اُنھوں نے دام کا لالچ کچھ ایسا دیدیا کہ ہم اُن کے دام میں آ ہی گئے۔ یہ سوچ کر کہ چلو ادھر کچھ خرچ ہو گا تو اُدھر مل بھی جائے گا۔ اِس لئے ہم نے وعدہ کر لیا کہ کپڑا لا دیں گے۔ اب جو ذرا اندازہ کرنے کے لئے کپڑے کا بھاؤ پُوچھا تو اُنھوں نے اِس انداز سے فرمایا جیسے کوئی بات ہی نہ ہو۔ بس ہو گا یہی کوئی ساٹھ ستّر رُوپے گز ٹیری لین ہے نا۔ اِس کے تو یہی بھاؤ چل رہے ہیں آجکل۔ اِس کمبخت ٹیری لین نے تو ہم کو ایسا THIN & LEAN کر دیا ہے کہ پھُونک مارنے ہی سے ہوا میں اُڑ جائیں گے۔ بھلا غضب خدا کا ایک قمیص سو رُوپے میں' ایک پتلون ڈیڑھ سو رُوپے میں۔ سُوٹ کا تو ذکر ہی کیا۔ اس عصری ایجاد کی بیداد سے تو ہمارا دل ہی بیٹھا جاتا ہے۔ لیکن کیا کیجئے کہ یہ بھی عصری تقاضا ہے۔ وٹامن اور کھانے کی کمی کی وجہ سے پتلے ہوتے جا رہے ہیں' لیکن ٹیری پہننا ضروری ہے جسم کو ہوا لگنے کا تو سوال ہی نہیں۔ گرمی میں اتنا گرم کہ پسینہ کے شرّاٹے سے صاف ستھری پتلون پر دنیا کا نقشہ بنا نظر آتا ہے۔ ہمارے ایک عصری دوست نے ہمیں بتایا کہ اس دور میں ہماری زندگی کا سیاست سے گہرا تعلق ہے' اس لئے دنیا کا نقشہ راہ چلتے

بھی سامنے رہنا ضروری ہے۔ تصویرِ یار کی طرح' جب ذرا گردن جھکائی دیکھ لی۔

اتنے میں دروازہ پر دستک ہوئی۔ ہمارے کچھ عصری شاعر احباب آگئے۔ بیگم نے اُن کے نزول کی وجہ دریافت کی تو ہم نے آل انڈیا مشاعرہ کا اشتہاری لٹریچر اور دعوت نامہ بیگم کو دیدیا۔ اشتہار کچھ یوں تھا ـــ عصری فن اینڈ فنکار کارپوریشن آف انڈیا کی طرف سے ایک" آل انڈیا عصری مشاعرہ" کا انعقاد یکم اپریل ۱۹۷۰ء کی شب کو ساڑھے نو بجے ہوگا" جس میں حال اور مستقبل میں ہونے والے تمام عظیم عصری شاعر حصّہ لیں گے۔ شرح ٹکٹ پچاس رُوپے سے دس رُوپے تک۔ مشاعرہ میں داخلہ کے لئے عصری لباس اور حُلیہ ضروری ہے۔ مستورات اور مردوں کے لباس میں کوئی تخصیص یا پابندی نہیں۔ دونوں ایک ہی طرح کے لباس میں آسکتے ہیں۔ فری پاس یعنی اعزازی کارڈ قطعی بند ہیں گے۔ صرف تھوڑے سے ٹکٹ باقی رہ گئے ہیں۔ المشتہر منیجر کمپنی ہذا ـــ

دعوت نامہ میں ہم سے شرکت کی درخواست کی گئی تھی کہ ہم اپنے عصری کلام سے سامعین کو لا' ظلام فرمائیں۔ شرکت کا مناسب معاوضہ اس طرح دیا جائیگا کہ مشاعرہ کے تمام اخراجات اور کمپنی کا پچاس فیصد منافع کا حصّہ نکالنے کے بعد جو کچھ بچے گا وہ سب شاعروں میں یکساں تقسیم کردیا جائے گا۔ بیگم نے یہ سب پڑھتے ہی فوراً ٹرپ لگایا۔ دیکھا آپ نے یہ نیا ٹریس آپ کے بھی کام آجائے گا۔ ہر ایک کی نظر آپ پراُٹھنے لگے گی۔ رنگ جم جائے گا مشاعرہ میں۔

ہم نے بیگم کی طرف دیکھ کر کہا۔ لیجئے اب تو مشاعروں کی بھی کمپنیاں اور کارپوریشن قائم ہونے لگیں۔ بیگم نے خلافِ توقع جواب دیا۔ اچھا ہی تو ہوا۔ رات بھر کاغذ قلم لئے جاگتے رہتے ہو۔ خاک دُھول کچھ ملتا ہیں۔ اب اِس طرح شعروں کی باقاعدہ خرید و فروخت ہونے لگے گی۔ دوسرے ملکوں میں بھی مال جانے لگے گا تو آخر شاعروں کو بھی کچھ فائدہ پہنچیگا۔ گویا شاعر بھی اُن کی نظر میں کوئی کاریگر ہیں۔ یا ایسی مشین ہیں کہ اِدھر بٹن دبایا اُدھر ماڈرن اشعار دھڑادھڑ نکلنے لگے اور اُن کی درآمد برآمد کی تجارت بھی ہونے لگی۔

ہم بیگم سے جاد کے لئے کہتے ہوئے اپنے ہم عصر شاعر احباب کے پاس جو ہمارے منتظر بیٹھے تھے جلدی سے پہنچے۔ اُنھوں نے عصری تقاضے کے زیر اثر اپنے لباس اور فیشن کے مطابق اپنے تخلّص بھی رکھ لئے تھے عصری مشاعرہ میں شرکت کی دعوت اُنھیں بھی دی گئی

شاعر۔بھی

گئی تھی۔ بیٹھتے ہی ذرا سی دیر میں محفل جم گئی۔ مشاعرہ میں پڑھا جانے والا اپنا اپنا کلام بطور نمونہ سب نے سُنایا تاکہ اپنے اپنے عصری رنگ کا اندازہ سب کو ہوجائے۔ "من تُرا حاجی بگوئم تُو مرا" کے مصداق داد کا دَور چل رہا تھا کہ جناب ہپّی نیوکٹی کے اشعار سُن کر مجھے ان کی بحر معلوم کرنے کا اشتیاق پیدا ہوا۔ اُن سے پُوچھا کہ جناب یہ کون سی بحر ہے۔ تو اُنھوں نے جواب دیا۔ "بحرِ بیکراں"۔ پھر گویا ہوئے۔ ہمارے ہاں صرف تین بحریں ہیں۔ ہر بحر۔ بحرِ بُحران' اور بحرِ بیکراں' جس کی تہہ کا کسی کو علم نہیں۔ زیادہ تر یہی بحر استعمال ہوتی ہے۔ تاکہ اِس میں غوطہ لگاکر آسانی سے گوہرِ مقصود برآمد کیا جاسکے۔ اِس سے ایک فائدہ تو یہ ہے کہ کوئی لفظ کتنا ہی بے وزن کیوں نہ ہو خود بخود تہہ میں بیٹھ جاتا ہے اور کلام ہلکا ہوکر سطحِ آب پر تیرنے لگتا ہے۔ جسے شاعر آسانی سے پکڑ لیتا ہے۔ اب جناب امریکانو ماڈرنی AMERICANO MODERNY نے اپنا کلام سُنایا۔ اُن کے کلام میں قافیہ غائب اور ردیف حاضر تھی۔ مجھے وجہ دریافت کرنیکی جستجو ہوئی۔ اُن سے پُوچھا تو اُنھوں نے فرمایا کہ پہلے زمانے کے تمام شعرا کا قافیہ ہمیشہ تنگ رہا ہے۔ اِس لئے اِن اثرات سے بچنے کی خاطر ہم نے اسے سِرے سے نکال ہی دیا ہے۔ اور جب سے ہم نے یہ گُر استعمال کیا ہے ہمیں کسی طرح کی تنگی تُرشی کی شکایت نہیں۔

ہم نے پہلے زمانے کی اور بہت سی اقدار کو زندہ کرکے اُن میں جدید اور عصری رُوح پھونک دی ہے۔ مثلاً پہلے زمانے میں شمعِ محفل شاعر کے سامنے رکھی جاتی تھی۔ اِس زمانے میں تیل کا استعمال ایک تو غیر ترقی یافتہ ہے' دوسرے اُس کی روشنی میں اِس دَور کے ڈالڈا برانڈ نوجوانوں کی آنکھوں کے لئے "کیا آئے نظر اور کیا دیکھے" والی بات ہوگی۔ اِس لئے ہم نے اس کی جگہ برقی لیمپ کا استعمال شروع کردیا ہے۔ اور محفلِ مشاعرہ میں اُس کا نام پوئٹس لیمپ (POETS LAMP) رکھ دیا ہے۔ اِس سے ایک فائدہ تو یہ ہوا کہ شاعر کتنا ہی بدحال یا بے حال کیوں نہ ہو' اُس کا مستقبل کتنا ہی تاریک کیوں نہ ہو اور اس کا حال بھی کم از کم طول روشن ہو یا نہ ہو' لیکن سب پر تو خوب روشن ہوجاتا ہے۔ دوسرا فائدہ یہ ہے کہ اگر شاعر کے کلام میں گرمی نہ ہو تو بلب کی حدّت سے وہ خود گرم ہوجاتا ہے۔ اور اگر اس گرمی کو بآسانی کلام پڑھتے وقت اپنی آواز کی گرمی میں منتقل کردیتا ہے اِس طرح

چند ہی منٹوں میں محفل میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے۔

بہر حال اب پوئٹس لیمپ (POETS LAMP) ہمارے سامنے آیا تو ہم نے کلام سُنانے سے پہلے اپنے احباب سے مخاطب ہو کر کہا۔ حضرات ہم نے شاعری میں ایک نئی ایجاد کی ہے یعنی نثر کے ڈانڈے نظم سے کچھ اس طرح ملائے ہیں کہ دونوں میں کچھ فرق معلوم نہیں ہوتا۔ مثلاً اگر آپ داہنی طرف سے پڑھیں تو نثر۔ بائیں طرف سے پڑھیں تو نظم۔ اور دوسری طرف اگر روانی سے پڑھیں تو نثر اور رُک رُک کر پڑھیں تو نظم۔ بس اتنا کہنا تھا کہ داد و تحسین کا طوفان اُمڈ پڑا۔ احباب میں سے ایک نے کہا۔ اس نئی ایجاد کا سہرا آپ ہی کے سر ہے۔ معلوم نہیں سہرے کی کھنک بیگم کے کان میں کیسے پڑ گئی۔ اب جو احباب کے جانے کے بعد ہم بیگم کے پاس گئے تو وہ کہنے لگیں۔ یہ سہرے کا کیا ذکر تھا جی! ۔ خیر تو ہے۔ ہم نے فوراً جواب دیا۔ گھبرائیے نہیں وہ ایجاد کے سہرے کی بات تھی، شادی کے سہرے کی نہیں۔ یہاں تو ایک ہی سہرے نے سودائی بنا دیا ہے۔ دوسرے سہرے کی رُسوائی مُول لینے کی ہمت کس میں ہے۔ ہمارے جواب سے بیگم کی خطرناک غلط فہمی دُور ہوئی اور وہ مُوڈ میں آکر بولیں۔ چلئے ایجاد کا سہرا ہی سہی، مبارک ہو آپ کو۔ لیکن اس خوشی میں ہمارا کپڑا نہ کہیں بھول جائیے گا۔ ہم نے اُن سے کہا پہلے آپ وہ چیز تو دیکھئے جو آپ کہہ رہی تھیں۔ اُنھوں نے پھر کہا کپڑے کا وعدہ پکا؟ جب ہم نے دوسری بار اُنھیں یقین دلایا تو اُنھوں نے مسہری کی چادر کے نیچے سے ایک لفافہ نکال کر دیا اور کہا سامنے والی کوٹھی میں جو انجینئر صاحب آکر رہے ہیں، اُن کے ہاں برتھ ڈے پارٹی کا دعوت نامہ ہے۔ میں نے میل ملاقات نکالی تھی۔ اب تو اچھی خاصی دوستی ہو گئی ہے۔ اچھے ملنسار لوگ ہیں۔ اتنا بڑا کاروبار ہے کہ کچھ ٹھکانہ نہیں۔ لاکھوں کے ٹھیکے اُن کے اپنے ہاتھ میں رہتے ہیں۔ چاہے جس کو دیں۔ اُن کی بیوی کہہ رہی تھیں وہ تو یہاں رہتے ہی نہیں۔ بس دَورہ پر ہی رہتے ہیں۔ آج یہاں کل وہاں۔ دس پندرہ ہزار ماہوار تو صرف ہوائی جہاز کے سفر کا ہی خرچ ہے۔ آپ یقین مانئے دولت کی اتنی ریل پیل ہے اور خرچ بھی اتنا دل کھول کر کرتی ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔ آنکھیں کھُلی کی کھُلی رہ جاتی ہیں۔ بس جی سب اللہ کی دین ہے لیکن انسان کی اپنی بھی کچھ محنت ہوتی ہے ——— اچھا جی! میں کہتی ہوں۔ آپ کیوں نہیں ایسا کوئی کاروبار کرتے جس سے گھر کے سب دلدّر دُور ہوں۔ کم سے کم اُن سے مل جُل کر کوئی ٹھیکہ ویکہ ہی لے لیجئے۔ میں نے بات تو اُٹھائی ہے۔ اُن کی بیوی نے اُمید بھی دلائی ہے کہ اپنے میاں سے ذکر کریں گی۔ دنیا آگے بڑھ رہی ہے۔ آپ وہیں کے وہیں پڑے ہیں۔ اتنی عمر ہو گئی بھاڑ جھونکتے، نتیجہ وہی ڈھاک کے تین پات۔ جو نیا تُلا آیا خرچ ہو گیا۔ دیکھئے نا۔ ایک ایک چیز کو دل ترستا ہے۔ اب ذرا گھر کا نقشہ ٹھیک کیا ہے کہ بڑی سوسائٹی کے دو چار لوگوں کو بُلا سکوں تو آدھی تنخواہ آپ کی قسطوں ہی میں ختم ہو گئی۔ اور ابھی کتنی ہی چیزیں باقی ہیں۔

ہم بھی بیگم کی ذہانت اور اُن کی پہنچ پر دل ہی دل میں قائل ہو کر داد دینے لگے اور بیگم کے ساتھ کروڑ پتی بننے کے خواب دیکھنے لگے۔

آخر انجینئر صاحب کے ہاں پارٹی کی تاریخ آ گئی۔ بڑے انتظام و اہتمام کے ساتھ ایک قیمتی تحفہ لیکر ہم بیگم کے ساتھ پارٹی میں پہنچے تو رنگِ محفل دیکھ کر دل بند زبان بند اور آنکھیں تک بند ہوتی جا رہی تھیں۔ ماڈرن میزبان اور الٹرا ماڈرن مہمان۔ نئے نئے لباس بلکہ کم سے کم لباس، زیادہ سے زیادہ عُریاں نظر آ رہے تھے۔ سلیکس، بیل باٹم اتنے چُست کہ سراپا جسم کا ایک ایک عضو اور اُس کی ساخت ظاہر تھیں۔ ساڑیاں ناف سے چھ انچ نیچے۔ چولی جیسے سینہ پر صرف ایک پٹی کسی ہوئی۔ اِن کے علاوہ رانوں کی نمائش بھی تھی۔ گوری رانیں، کالی رانیں، سانولی رانیں، جامنی رانیں، موٹی رانیں، دبیز تہہ دار رانیں۔ دراصل پہلے فراک گاؤن اور سایہ لہرا کر گھٹنوں تک ہی محدود تھا، اس لئے معاملہ صرف پنڈلیوں کی نمائش تک ہی رہتا تھا۔ لیکن کسی شاعر نے صحیح پیشین گوئی کی تھی کہ ؎

جوں جوں بڑھتی جائیگی روشنی، اُٹھتا جائیگا سایہ

اس لئے اب فراک اور سایہ اُوپر اُٹھتے اُٹھتے (انڈر ویر) جانگیہ سے جا لگا ہے۔ غرض ایک طرف کھانے کی دعوت سے زیادہ دعوتِ نظر کا سامان مہیا تھا، دوسری طرف بُفے سسٹم سے ایک میز پر فواکہات دوسری میز پر ہر طرح کے مشروبات، سب فورین۔ برانڈی، رم، جن، وہسکی، شیمپین برف میں لگی سجی ہوئی تھیں۔ پہلے برتھ ڈے کی مبارکباد کا گانا - HAPPY BIRTH DAY TO YOU ہوا۔ اِسی دَوران میں ایک منٹ کے لئے روشنی بُجھا دی گئی۔ اندھیرے میں طرح طرح کی جذبات سے پُر چیخیں۔ دل آویز ہنسی اور قہقہوں کا چھنکتا ہوا شور بلند ہوا۔ یہ ایک لمحہ کھُل کھیلنے کے لئے تھا۔ کس نے کیا کھیل کھیلا، اُسے اندھیرے نے پردۂ راز میں رکھا۔ اِدھر بیگم نے گھبرا کر ہم سے کہا۔ یہ اندھیرا کیسا۔ ہم نے جواب دیا۔ بیگم جسے آپ اندھیرا کہہ رہی ہیں، دراصل یہی تو عصری یعنی نئی روشنی ہے۔ پھر جب بتّیاں جل گئیں تو تالیاں بجیں، کیک کٹا اور سب کو بانٹا گیا۔

اب کھانے پینے کا دَور شروع ہوا۔ بَیرے ٹرے میں جام و مینا رکھے گردش کر رہے تھے۔ صاحبِ خانہ ایک بَیرے کو ساتھ لئے خاص خاص مہمانوں کی طرف متوجہ تھیں۔ اُنھوں نے اپنے بیٹے اور بیٹی کو بھی ایک ایک جام دیتے ہوئے پہلے بیٹے سے کہا۔ ٹونی! ڈونٹ ٹیک ٹو مچ۔ کیپ بیلنس۔ پھر لڑکی سے کہا جس کا نام پریتا سے پریتی اور پریتی سے پریٹی PRETTY ہوگیا تھا۔ اینڈ یو آل سو پریٹی مائنڈ یو۔ بیگم نے پھر آہستہ سے کہا۔ بھلا یہ کون سی تہذیب ہے کہ امّاں جان اولاد کو اپنے ہاتھ سے شراب کے جام دے رہی ہیں۔ ہم نے اسی طرح سرگوشی میں جواب دیا۔ جی یہ عصری تہذیب ہے جناب۔ اب صاحبِ خانہ ہماری طرف متوجہ ہوئیں۔ پہلے بیگم کی طرف جام بڑھایا۔ جب اُنھوں نے انکار کیا تو صاحبِ خانہ نے اصرار کرتے ہوئے کہا۔ آپ لوگ یہ بھی نہیں پیجئے گا تو زندہ کیسے رہیئے گا۔ یہ تو بہت ضروری چیز ہے صحت کے لئے اور ہر طرح سے بھی۔ دیکھئے نا بچّے تک لے رہے ہیں۔ بیگم نے دل، جگر، گُردہ اور پھیپھڑے تک کی بیماری کا بہانہ کیا۔ لیکن جواب ملا کہ یہ تو ان تمام بیماریوں کے لئے تیر بہدف ہے۔ آخر ہمارے دماغ میں بات آئی اور بیگم کی طرف سے صفائی پیش کرتے ہوئے کہا۔ دراصل گھر سے چلتے ہی ہم دونوں کے ہائی بلڈ پریشر کی تکلیف بڑھ گئی۔ لیکن آپ کے ہاں شرکت ضروری تھی اِس لئے اِسی حالت میں چلے آئے۔ ورنہ ہم لوگ تو مٹکوں سے پینے والے ہیں۔ اُن کو اِس بات پر بہت ہنسی آئی اور آخر اینڈ ایک گلاس سوفٹ ڈرنک ہاتھ میں لے کر ٹلا ملی۔ لیکن بیگم وہ گلاس جوں کا توں ہاتھ میں لئے بیٹھی رہیں اور ہم کو بھی یہی ہدایت کی تاکہ پھر کوئی دوسرے میزبان صاحب نازل ہوں تو گلاس ہاتھ میں دیکھ کر دُور ہی سے جان بخشی کر دیں۔

اِس کے ساتھ ہی ڈانس کا دَور بلکہ یوں کہئے دَورہ پڑنا شروع ہوا۔ رمبھا، سمبھا، ٹوئسٹ اور نہ جانے کیا کیا اَلا بَلا نام تھے۔ ایک صاحب نے ہماری بیگم کے ساتھ ڈانس کے لئے ہاتھ بڑھایا۔ ہم کو اُس وقت بڑا لُطف محسوس ہو رہا تھا کہ دیکھئے اب کیا ہوتا ہے۔ لیکن بیگم نے مدد کیلئے مُلتجی نگاہوں سے ہماری طرف دیکھا کہ ہمیں اُن کا دفاع کرتے ہی بنی۔ ہم نے [illegible] دل کے مرض کی تکلیف بتا کر معذرت کی۔ اب اِس ورزشی ڈانس [illegible] اپنی خیر منا رہے تھے اور ہم دعا کر رہے تھے کہ کہیں اِس دنگا ڈے میں ہمیں کوئی نہ گھسیٹ لے۔ لیکن ہماری سب دعائیں بیکار گئیں، صاحبِ خانہ کی صاحبزادی مس پریٹی آخر نازل ہو ہی گئیں اور اُنھوں نے بڑے انداز سے کہا۔ آیئے نا ذرا ہمارا ساتھ دیجئے ڈانس میں۔ اور پلیز کہہ کر اُنھوں نے اپنا ہاتھ بڑھایا۔ ہم نے بیگم کی طرف دیکھا۔ شاید اُن کی آنکھوں میں لاکھوں کے شیشے رقص کر رہے تھے اور اِسی رعایت سے اُنھوں نے ہمیں جانے کا اشارہ تو کر دیا، لیکن ہماری جان پر بن رہی تھی۔ آخر ہم نے آہستہ سے مس پریٹی سے کہا۔ دیکھئے ہم تو بالکل اناڑی ہیں۔ اُنھوں نے ایک لمبی سی HAi کے بعد کہا تب تو اور بھی مزہ رہے گا۔ بس جیسے ہم کرتے جائیں اور کہتے جائیں آپ بھی کرتے جائیے گا۔ اب کان پھاڑ سر توڑ میوزک کے ساتھ اُنھوں نے اپنے ہاتھ اُوپر اُٹھا کر اور چٹکیاں بجا بجا کر اعضا شکن ڈانس شروع کیا۔ تھوڑی تھوڑی دیر میں جب میوزک اپنے ارتقا پر ہوتا تو رقص کرنے والے سینہ بہ سینہ لب بہ لب ہو جاتے۔ یہ سب دیکھ کر معلوم نہیں بیگم کے دل پر کیا گُزر رہی ہوگی۔ ہمارے متعلق اُنھوں نے آئندہ کے لئے کیا لائحۂ عمل بنایا ہوگا۔ بہرحال اِس ورزش نے ہمیں تو ایسا حال سے بے حال کر دیا کہ

ہم کہاں ہیں، ہم کہاں تھے، ہم کو اِس کی کیا خبر
ناچ تگنی کا نچایا تھا بس اتنا ہوش ہے

دوسرے روز صبح جب اُٹھے تو اِدھر ہمارا جسم درد سے دُکھ رہا تھا۔ اُدھر بیگم صاحبہ کا مُنہ پھُولا ہوا تھا۔ غالباً اُنھیں پریٹی کا ہمارے ساتھ اِس طرح اختلاط خطرہ کا باعث نظر آ رہا تھا۔ اگرچہ اُنھوں نے اپنے مُنہ سے ہمیں کچھ نہ کہا، کیونکہ اِس میں ہمارا قصور نہ تھا، جو کچھ ہوا اُن ہی کے ایما سے ہوا۔ لیکن اُنھوں نے اپنی دُور بینی سے کام لیتے ہوئے بہت سے آرڈیننس پاس کر دیئے۔ سب سے پہلے انجینئر صاحب کے گھر پر جانے کی سخت ممانعت کی۔ اپنی فرمائش منسوخ کر دی۔ بال ڈھنگ سے ترشوانے اور آئندہ اپنے پُرانے لباس کُرتہ پائجامہ شیروانی کے استعمال کا مشورہ دیا۔ یہ سب اِس لئے کہ ہمارے جملہ حقوق جو اُن کے حق میں محفوظ تھے اُن کو غیر محفوظ نظر آ رہے تھے۔ موقع ملتے ہی ہم نے اُن کو ٹھیکہ داری کی بات یاد دلائی اور اس کی اہمیت جو پہلے وہ ہم کو بتا رہی تھیں بتائی، تو وہ تڑخ کر کہنے لگیں۔ بھٹ پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹیں کان۔ مجھے اپنا گھر تھوڑی اُجڑوانا ہے۔ میں سب سمجھتی ہوں۔ مرد ذات کا کیا بھروسہ۔ شیطان آتے سر میں سماتے دیر تھوڑی لگتی ہے۔ کہنے کو تو وہ یہ سب کہہ گئیں اور ہم بھی خاموش ہو گئے۔ لیکن ٹھیکہ داری کی خلش اُن کے دل میں برابر لگی ہوئی تھی۔ آخر گھما پھرا کر اُنھوں نے

ہمیں تیار کیا کہ ہم انجینئر صاحب سے اُن کے دفتر میں جا کر ملیں۔

چنانچہ بڑی تیاریوں کے بعد ایک روز چھٹی لے کر ہم نے اُن کے دفتر کا رُخ کیا۔ بیگم نے چلتے چلتے بہت سی ہدایات دیں اور کہا کہ وہ بھی اُن کی بیوی سے ابھی جا کر ٹیلیفون سے انجینئر صاحب کو کہلوا دیں گی اور سفارش کروا دیں گی۔

دفتر پہنچے تو دیکھا کہ دروازہ ہی سے بہت رونق اور گہما گہمی نظر آ رہی ہے۔ باہر کھڑے ہوئے ملازم انجینئر صاحب کا نام سُنتے ہی بڑی عزت کے ساتھ ہمیں اندر غالباً کسی افسر کے پاس لے گئے جو بڑی تندہی سے کام کرنے والوں کو ہدایات دے رہے تھے۔ یہ سُن کر کہ ہم انجینئر صاحب سے ملنے کی غرض سے آئے ہیں، پہلے اُنھوں نے ہمیں سر تا پا بغور دیکھا، پھر اپنی سیٹ چھوڑ کر اُٹھ گئے اور کہا یہاں تشریف رکھئے۔ اِس عزّت افزائی سے ہم سمجھ گئے کہ ضرور بیگم نے ٹیلیفون کرا دیا ہے اور انجینئر صاحب نے بھی مصروفیت کی وجہ سے ہدایت کر دی ہے کہ ہمیں آتے ہی عزّت سے بٹھایا جائے۔ وہ دونوں صاحب جو ہمیں اندر لے کر آئے تھے ہمارے دائیں بائیں ملازم کی طرح ایسے کھڑے تھے کہ جیسے ہی ہم کوئی حکم دیں تو بجا لائیں۔ اب ہم نے دفتر کا جائزہ لیا۔ خوب شاندار تھا۔ درجن بھر آدمی تو الگ ہی فائلوں کو اُلٹ پلٹ کرنے میں مصروف تھے۔ ایک طرف ایک بڑا سا کیبن تھا۔ جہاں انجینئر صاحب بیٹھے تھے۔ چار پانچ آدمی کیبن کے باہر کھڑے غالباً اُن سے ملاقات کا انتظار کر رہے ہوں گے۔ ہمیں انتظار کرتے ہوئے کافی دیر ہو گئی تو ہم نے اُن ہی افسر صاحب سے یاددہانی کی اور کہا۔ اگر انجینئر صاحب مصروف ہیں تو ہم پھر کسی وقت آ جائیں گے۔ اور جانے کے لئے اُٹھنے لگے۔ تو افسر صاحب نے ہم سے کہا، آپ باہر نہیں جا سکتے۔ ہم سنّاٹے میں آ گئے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے۔ اُسی وقت افسر صاحب ہمارے سامنے آ کر بیٹھ گئے۔ اپنا اور ہمارے دونوں طرف کھڑے ہوئے حضرات کا جنھیں ہم ملازم سمجھ رہے تھے تعارف کراتے ہوئے کہا کہ وہ دونوں سادہ لباس میں کسٹم اور پولیس کے آدمی ہیں اور وہ خود کسٹم انسپکٹر ہیں۔ اِس کے بعد اُنھوں نے ہم پر سوالوں کی بوچھار کر دی۔ معلوم ہوا کہ انجینئر صاحب دراصل اسمگلر صاحب ہیں۔ اُن کے دفتر اور گھر پر دونوں جگہ بیک وقت ہمارے آنے سے تھوڑی دیر قبل ریڈ RAID کر دی گئی۔ اُن کا دائرۂ کاروبار بہت وسیع تھا اِس لئے سرکاری عملہ کو سادہ لباس میں اچانک نہایت خاموشی سے کارروائی کرنی پڑی۔ ہم جَل تُو جلال تُو، صاحب کمال تُو، آئی بلا کو ٹال تُو، وردِ زبان و دِل کرتے رہے۔ آخر دوپہر تک سوالوں کی موسلا دھار بارش کے بعد جب ہم پسینہ سے شرابور ہو گئے تو اُن کو ہماری بے گناہی کا بمشکل یقین ہوا اور ہمیں پروانۂ راہ داری ملا۔ بس جان چھوٹی لاکھوں پائے۔ خیر سے . . . .

گھر پہنچے تو معلوم ہوا کہ بیگم جب انجینئر صاحب کے گھر سفارش کرانے کی غرض سے گئی تھیں تو اُن پر بھی اُس وقت وہی واردات گذر رہی تھی جو ہم پر گذری تھی۔ اُن کی گلو خلاصی بھی بڑی مصیبت اور دُرود و وظائف کے بعد ہوئی تھی۔ اختلاجِ قلب کا مرض جس کا اُنھوں نے ڈانس کے وقت صرف بہانہ بنایا تھا اب حقیقتاً شروع ہو گیا تھا۔ ہمیں اِس بات پر بے ساختہ ہنسی آ گئی اور ہم نے بیگم سے کہا۔ واہ بیگم دل سے دل کو راہ ہوتی ہے۔ سچّی محبت اِسی کو کہتے ہیں ؎

فصد لیلےٰ کی کھُلی، خوں رگِ مجنوں سے بہا

بیگم نے کھسیانے پن سے مُنہہ بسورتے ہوئے کہا۔ یہ بھی کوئی ہنسی مذاق کی بات ہے۔ میری تو جان ہی نکل گئی تھی۔ ابھی تک دل قابو میں نہیں آیا ہے۔ بھلا آپ ہی بتائیے، یہ کون سا کاروبار نکالا ہے کمبختوں نے۔ ہم نے جواب دیا۔ بیگم یہ عصری کاروبار ہے، بلکہ یوں سمجھئے کہ مُستقل عصری کاروبار ہے۔ آج کل یہ ہی زور سے چل رہا ہے۔ لیکن اب زور سے پکڑا بھی خوب جا رہا ہے۔

دوسرے روز شام کو جب ہم اپنے دفتر سے گھر آئے تو دیکھا کہ گھر کا حُلیہ بیگم سمیت بدلا ہوا ہے۔ وہی دری، چاندنی، قالین، خاصدان، اُگالدان اپنی جگہ واپس آ گیا ہے۔ ماہوار سطلوں پر بہت سے ماڈرن سامان کے آرڈر منسوخ ہو گئے تھے۔ انجینئر صاحب جو کچھ بھی ہوں، ہمارے لئے تو فرشتۂ زحمت بن کر آئے لیکن فرشتۂ رحمت بن کر گئے۔ اُن کا پڑوس ہمارے لئے نیک فال ثابت ہوا اور ہمیں اِس سے بہت سے فائدے پہنچے۔ ہماری جیب پر جو زلزلہ اور کھانے کے بجٹ پر جو زوال آ گیا تھا وہ ختم ہو گیا۔ نتیجہ یہ کہ اب ہماری نیند اور وزن دونوں اپنی اصلی حالت پر آ گئے۔ بیگم نے اُس جھوٹی شان و شوکت پر لعنت بھیجی اور دال روٹی کو غنیمت سمجھ کر صبر کیا۔ اِدھر ہم نے بھی سربسجود ہو کر خدا کا شُکر ادا کیا کہ ؎

پھر آ گئے وہیں پہ چلے تھے جہاں سے ہم

○○

مناظر عاشق ہرگانوی
موضع ہرگانواں۔ ڈاکخانہ برگہہ۔ ضلع مونگیر (بہار)

چمچہ

سائنسدانوں کی انتھک کوشش اور تجربے سے یہ ثابت ہوا ہے کہ چمچے اُسی وقت پیدا ہو چکے تھے جب انسانی تہذیب کی شروعات ہوئی ہوگی۔ اُس وقت چمچے کس اصلیت کے تھے ابھی اِس کی تحقیق نہیں ہو سکی ہے لیکن بہت برسوں بعد وہ "مُنہ لگے" کے نام سے مشہور تھے۔ سبھی راج درباروں میں اُن کی موجودگی کے آثار ملتے ہیں۔ اُس وقت بادشاہ یا راجا تو صرف تخت پر ہی بیٹھتے تھے، کام کاج اِن ہی چمچوں کے ہاتھ میں تھا۔ اُن کے مُنہ سے نکلی ہوئی بات لوہے کی لکیر ہوتی تھی۔ عوام جتنے خوفزدہ بادشاہ یا راجا سے تھے، اُس سے کئی گُنا زیادہ خوف انھیں اِن چمچوں سے معلوم ہوتا تھا۔ کہنے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ اُس وقت بادشاہ یا راجا کا مُنہ وہ لاؤڈ اسپیکر ہوتا جس کا کنکشن اُس مائک سے ہوتا جس پر "مُنہ لگے" بولا کرتے تھے۔

آزادی سے پہلے یعنی برٹش حکومت میں چمچوں نے اپنا دائرۂ کار کافی بڑھایا اور ٹھوک کامیابی حاصل کی۔ باہر انقلاب زندہ باد کے نعرے لگاتے اور اندر ہی اندر انگریز حاکموں کے اشارے پر ناچتے۔ یہ ناچ بھاگڑہ ناچ ہوتا تھا یا جاسوس ناچ؟ یہ تو صرف سوچنے اور سمجھنے کی بات ہے۔

مُلک جب آزاد ہوا تو آزادی کا سہرا اپنے سروں پر باندھ کر یہ چمچے نیتاگری کا چانس ہتھیا کر بیٹھ گئے۔ جنھیں نیتاگری نہیں ملی وہ اُدھر دوڑنے لگے جدھر شہد کی چاشنی نظر آئی۔

یہ حقیقت ہے کہ چمچوں کے بغیر کوئی بھی نیتا، کوئی بھی لیڈر یا روپیہ والا کوئی بھی گیدڑ خود کو ادھورا ادھورا محسوس کرتا ہے۔ اور اِس طرح سارے ملک میں چمچوں کی قوم منتشر ہو کر اپنے فرائض انجام دے رہی ہے اگر آپ بہ نظرِ غائر دیکھیں تو یہ چمچے قدم قدم پر دکھائی دے جائیں گے۔ خاص طور سے منسٹر کی کوٹھی کے باہر سرکاری دفتروں کے باہر بے روزگاروں کی بھیڑ میں کسی کیفے میں، یا ریل میں، یا کسی گیدڑ کی دوکان سے لیکر کوٹھی مل کے شاندار ہوٹل تک چمچوں کی لمبی قطار مل جائے گی۔

البتہ انھیں شناخت کرنے کے لئے ایک خاص نظر کے استعمال کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ وہ نظر کون سی ہے؟ یہ بھی سمجھنے کی بات ہے۔ اِسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ جب آپ کے سامنے کوئی مسئلہ کھڑا ہو جائے۔ جیسے تبادلہ کروانا ہو، لفنگے بیٹے کے مارکس بڑھوانے ہوں، یا باس کی ڈانٹ کا بدلہ لینا ہو تو آپ چمچوں کی مدد حاصل کر لیں۔ آپ کا مسئلہ، مسئلہ نہیں رہ جائے گا۔ ایک بہت ہی قدیم کتاب میں لکھا ہوا ہے کہ "ایک ہاتھی کو مگرمچھ پانی کے اندر گھسیٹے لئے جا رہا تھا، جب ہاتھی نے خود کو بے دست و پا پایا تو خدا کو یاد کرنے لگا۔ خدا نے اُس کی دردناک آواز سُنی تو رحم کھا کر اُسے بچا لیا"۔ ٹھیک اسی طرح چمچوں کو یاد کرنے سے آپ کا سارا دُکھ درد دُور ہو سکتا ہے۔ لیکن اِس میں ایک اور شرط ہے وہ یہ کہ جب تک اِن چمچوں کے آگے نوٹوں کی گڈی نہ رکھی جائے اُن کی کسمساہٹ نہیں جاتی۔ اور جب تک اُن کی کسمساہٹ باقی ہے، سمجھئے یہ مگرمچھ بنے رہیں گے اور آپ کو ہاتھی سمجھتے رہیں گے۔

چمچے بنے بنائے مل جاتے ہیں۔ پھر بھی اُن کے بنانے کی ایک ترکیب سمجھ میں آتی ہے۔ دیکھئے:

مکھن (لگائیے) + محلوں کے خواب (دکھائیے) + گرم کیجئے (نوٹوں سے) = چمچہ

نوٹ: چمچوں کو تیار کرنے سے پہلے شرم، حیا جیسی نقصان دہ چیزوں کو اِن سے دُور رکھئے۔!

چمچے دیکھنے میں بھلے آدمی لگتے ہیں اور خود کو عوام کے خدمت گار بتلاتے ہیں۔ کوئی چمچہ جلدی پگھلتا ہے تو کوئی دیر سے۔ نوٹوں کی گرمی پہ

شاعر، بمبئی

یہ بات منحصر ہے۔ جیسی ہَوا ہو ویسی ہی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

ایک چمچہ دوسرے چمچے کو دیکھ کر کبھی حسد نہیں کرتا۔ چمچے چمچے موسیرے بھائی ہوتے ہیں۔

چمچے اگر کسی کا گلا بھی کاٹتے ہیں تو ہنستے ہنستے، جس سے تکلیف نہیں ہوتی۔

چمچوں کی ایک مختصر ڈکشنری سے آپ چمچوں کی خصوصیات سے واقفیت حاصل کر سکتے ہیں:

چمچہ :۔ چمڑے کو چاروں طرف سے گھیرے رکھنے والا شخص چاپلوس اور مُنہ لگا۔

چمچو :۔ جس کی آنکھیں نئے نئے چمچوں کی تلاش میں ہوں۔

چمچاگر :۔ ریٹائرڈ چمچہ۔ جو اب سپلائی کا کام کرتا ہے۔

چمچہ گری :۔ مکھن لگانے کا فن۔

چمچہ تُر :۔ چاپلوسوں کی تعداد بڑھانے کو بے چین شخص

چمچارتھی :۔ چمچہ بننے کا اُمیدوار، جس کی درخواست زیرِ غور ہو۔

چمچہ رُس :۔ چمچے کے مُنہ سے ہر وقت ٹپکنے والی تعریفی رال۔

چمچہ لت :۔ چمچوں کی رائے پر چلنے والا۔

چمچہ لَت :۔ جسے چمچہ رکھنے کی لَت پڑ جائے۔

چمچہ چار :۔ کسی کا چمچہ بننے سے پہلے سیکھا جانے والا طور طریقہ۔

چمچہ تیت :۔ جس کے پاس زیادہ چمچے رکھنے کی گنجائش نہ ہو۔

چمچلو :۔ موقع بے موقع بغیر سوچے سمجھے اُلّوؤں کی طرح آنکھیں بند کر کے تعریف کے پُل باندھنے والا۔

چمچی :۔ (الف) چاپلوس عورت۔

(ب) چمچوں کے گھر والی

(ج) باہر لوگوں کی چاپلوسی سے مست ہو کر گھر میں شوہر کے ذریعہ بیوی کو دیا جانے والا پیار بھرا خطاب، جیسے "آؤ میری چمچی۔"

چمچنگل :۔ چمچوں کا جال

چمچہ پخ :۔ بے وقوف چمچہ۔

چمچوشش :۔ ہر فائدے کی بات کو پوشیدہ رکھنے کا گُر جاننے والا

چمچنوشش :۔ جو بلا نوشش ہرگز نہ ہو۔

غرض چمچے کی تعریف کرنا چراغ کو بلکہ موم بتّی کو بلب دکھانے کے مُترادف ہے۔ تعریف اُس کی کی جاتی ہے جس کی کوئی تعریف نہ ہو۔!

شاعر بمبئی

OO

بقیہ: چہرے اور نام۔ صفحہ ۲۷۹

کرے تو اُسے پکڑنے میں آسانی رہتی ہے۔ کیونکہ اُس کا پورا پوسٹل ایڈریس اور اُس کے آباؤ اجداد کا نام ہمیشہ اُس کے ساتھ رہتا ہے۔ اس لئے جنوبی ہند میں کم لوگ چھپتے ہیں۔

جب ہمارا پہلا بچہ پیدا ہوا تو ہم وشاکھاپٹنم میں تھے۔ وہ پونگل کے تہوار کے دن پیدا ہوا تھا اور وشاکھاپٹنم میں اکثریت "راؤ" کے نام کی ہے۔ اس لئے روائت کی رُو سے ہم نے اُس کا نام ین۔ دی۔ پونگل راؤ رکھا۔ یعنی نریندر (ہمارا نام) دی وشاکھاپٹنم (شہر کا نام) پونگل (تہوار کا نام) راؤ۔ اُس کے بعد ہمارا تبادلہ نیلور ضلع میں ہوا تو ہم نے دیکھا کہ وہاں راؤ کے بجائے ریڈی کے شخص کا نام تھا۔ اکثریت ریڈی لوگوں کی تھی۔ ہم نے عافیت اسی میں سمجھی کہ اُس کا نام راؤ سے بدل کر ریڈی کر دیا جائے۔ اتفاق ایسا ہوا کہ اس کے بعد ہمارا تبادلہ حیدر آباد ہو گیا۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوا کہ حیدر آباد میں تو بے شمار ذاتوں اور نسبوں کے لوگ ہیں۔ اب کتنے نام بدلیں۔ بیگم نے مشورہ دیا کہ ایسے کام نہیں چلے گا، بہتر ہے کہ ہر شہر میں ایک بچہ پیدا کیا جائے اور اُس پر اُس کا نام رکھا جائے۔ شاید بیگم کے ارادوں کی حکومت کو بھی خبر ہو گئی۔ اُس دن سے آج تک حکومت نے میرا تبادلہ کہیں نہیں کیا۔ اس طرح ہماری خاندانی منصوبہ بندی ہوئی۔ ہم نے بھی پالیسی بدل لی ہے لیکن پھر بھی ڈر رہتا ہے کہ اب اس عمر میں کہیں اور تبادلہ نہ ہو جائے۔ ذرا آپ سوچئے۔ صرف آندھرا پردیش کے ہی اکیس اضلاع ہیں۔

خیر ہم اصل موضوع سے کچھ ہٹ گئے۔ بات ناموں اور چہروں کی ہو رہی تھی اور ہم نے یہ رائے دی تھی کہ کیا ہی اچھا ہوتا کہ اگر صرف چہرے ہوتے اُن کا نام نہ ہوتا۔

لوگ نام کی طرف جاتے ہیں، جو دیا جاتا ہے ـــــ بدلا جا سکتا ہے ہم چہرے کی طرف جاتے ہیں۔ جس کے ساتھ انسان پیدا ہوتا ہے۔ جو بدلا نہیں جا سکتا۔ جو ہمیشہ وہی رہتا ہے۔ اس لئے چہرہ یاد رکھنا آسان ہوتا ہے۔ انسان کا چہرہ ایک ہوتا ہے۔ کرشن چندر۔ جوزف بہرام جی، غلام احمد۔ راجیندر سنگھ۔ یہ سب نام جُدا جُدا ہیں۔ لیکن، ان کا چہرہ ایک ہی ہے۔ انسان کا چہرہ۔ ہمیں صرف وہی یاد رہتا ہے۔ نام سے تفریق پیدا ہوتی ہے۔ ہم اسے بھول جاتے ہیں، لیکن، اگر نام یا چہرے میں سے ایک چیز بھی آپ بھول گئے تو لوگ تو یہی سمجھیں گے کہ آپ نام بھول گئے۔

OO

ترقی اُردو بورڈ کی تازہ ترین مطبوعات

فنِ طباعت	بلجیت سنگھ مطیر	۴/۲۵
برنارڈ شا	عبدالمغنی	۴/۰۰
تاریخِ دستورِ انگلستان	سیّد علی محسن	۶/۰۰
چند عام بیماریاں	حسین فاروقی	۴/۵۰
خالص جومیٹری اور تحلیلی جومیٹری	محمد خواجہ محی الدین	۴/۰۰
عقلمند نچھیرا (بچّوں کیلئے)	م۔ ندیم	۲/۱۰
اقبال کی کہانی "	جگن ناتھ آزاد	۲/۵۰
للی پت کا سفر "	م۔ ندیم	۲/۲۵
ادب کسے کہتے ہیں "	اطہر پرویز	۱/۸۵
دیس دیس کی کہانیاں "	اطہر پرویز	۲/۲۵

بورڈ کی دوسری اہم مطبوعات

تاریخ تمدنِ ہند	پروفیسر محمد مجیب	۱۲/۰۰
ہمارا قدیم سماج	سیّد سخی حسن نقوی	۱۰/۰۰
تاریخِ فلسفۂ سیاسیات	پروفیسر محمد مجیب	۱۸/۰۰
لسانی مطالعے	ڈاکٹر گیان چند جین	۱۲/۵۰
زبان اور قواعد	رشید حسن خاں	۱۴/۰۰
تاریخ فلسفۂ اسلام	ٹی جے ڈی۔ بوئر	۷/۵۰
تاریخ تعلیم ہند	ایس نور اللہ و جے پی نائک	۲۰/۰۰
ہندوستانی معیشت	آلوک گھوش	۲۷/۵۰
ہندوستانی معاشرہ عہدِ وسطیٰ میں	ڈاکٹر کے۔ ایم۔ اشرف	۱۸/۲۵
جدید ہندوستان میں ذات پات	ایم۔ این۔ سری نواس	۱۰/۰۰
حیدر علی	این۔ کے۔ سنہا	۱۷/۰۰
طبیعات کے بنیادی تصورات	آرتھر بیزر	۲۵/۰۰
ارضیات کے بنیادی تصورات	ڈی۔ اوبروچیٹ	۲۲/۰۰
انقلاب ۱۸۵۷ء	پی۔ سی۔ جوشی	۱۴/۷۵
اُردو املا	رشید حسن خاں	۲۷/۰۰

مجموعۂ نغز (تذکرہ شعرائے اُردو)	مرتبہ: پروفیسر محمود شیرانی	۵/۰۰
شہیدانِ آزادی (حصّہ اوّل)	ڈاکٹر پی این چوپڑہ	۲۴/۰۰
خسرو شناسی	مرتبہ: ڈاکٹر ظ۔ انصاری	۱۷/۵۰
(ڈی لکس ایڈیشن)	ابوالفیض سحر	۲۷/۰۰
چیخوف	ڈاکٹر ظ۔ انصاری	۱۱/۰۰
تالستائے	ڈاکٹر محمد یاسین	۹/۲۵
پوشکن	ڈاکٹر ظ۔ انصاری	۱۲/۰۰
شریمد بھگوت گیتا	حسن الدین احمد	۴/۷۵
ہمارا جسم	اکرام احمد	۳/۲۵
چڑیاں	مسز سلطانہ آصف فیضی	۳/۲۵
چراغ کا سفر	ایس ایم ٹونکی	۱/۵۰

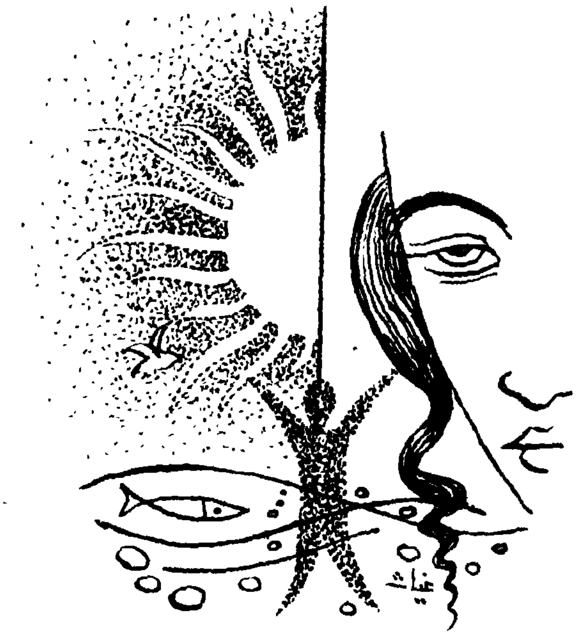
بچّوں کا ادب

سب کے باپو	مسز سلطانہ آصف فیضی	۰/۵۵
خط کی کہانی	غلام حیدر	۳/۷۵
پیسے کی کہانی	غلام حیدر	۳/۰۰
حاتم طائی کا قصہ	ڈاکٹر نور الحسن نقوی	۶/۵۰
اچھی چڑیا	شفیع الدین نیّر	۳/۰۰
چار درویشوں کا قصہ	ڈاکٹر نور الحسن نقوی	۳/۲۵
بچّوں کی نظمیں	جگن ناتھ آزاد	۲/۰۰
بچّوں کے نہرو	م۔ چلپتی راؤ	۷/۵۰
پنچ تنتر کی کہانیاں (حصّہ اوّل)	کے شیو کمار	۵/۷۵
پنچ تنتر کی کہانیاں (حصّہ دوم)	کے شیو کمار	۵/۷۵
پنچ تنتر کی کہانیاں (حصّہ سوم)	کے شیو کمار	۵/۷۵
پنچ تنتر کی کہانیاں (حصّہ چہارم)	کے شیو کمار	۵/۷۵
نیاگری	ہیم لتا	۳/۷۵
سنہ تارا جنگلی ہاتھی	شنکر	۴/۰۰
بھکاری راجہ	کے شیو کمار	۱/۵۰
جانور اور ان کے بچّے	این این مزمدار	۲/۲۵
ہری اور دوسرے ہاتھی	شنکر	۶/۰۰
ناگ متی	شریمتی ساوتری	۳/۰۰
چند ردیو	ہیم لتا	۳/۰۰
گاندھی جی کے مختلف روپ	انو بندوپادھیائے	۳/۰۰
سر سیّد احمد خاں	سیّد ابوالحسنات	۱/۰۰
ہندوستان سرزمین اور عوام	نارائن گپتا	۲/۰۰
ہندوستان کی تحریکِ آزادی	نین تارا سہگل	۳/۲۵
راجہ رام موہن رائے	شچندر لال گھوش	۳/۵۰
میگنا رسالہ زندگی اور کام	کیلیش رے	۱/۹۵
میری آپ بیتی	م۔ ک۔ گاندھی	۲/۶۰

فرہنگِ آصفیہ ۴ جلدوں میں مکمل /۱۵۰

اپنے آرڈر اور مزید تفصیلات کے لئے لکھیں

بیورو فار پروموشن آف اُردو۔ ویسٹ بلاک ۸ آر کے پورم نئی دہلی ۱۱۰۰۲۲



ہم عصر اُردو غزل

○

انور صدیقی
ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید
نامی انصاری

○

جمیل مظہری	محسن زیدی	راہی قریشی
غلام ربانی تاباں	رونق دکنی	نامی انصاری
آل احمد سرور	بشیر بدر	پرکاش فکری
اعجاز صدیقی	سبا نخے	حمید الماس
جگن ناتھ آزاد	شمیم حنفی	ظہیر غازی پوری
شاذ تمکنت	ندا فاضلی	علقمہ شبلی
نازش پرتاپ گڈھی	پریم وار برٹنی	آزاد گلاٹی
حسن نعیم	مظفر حنفی	ممتاز راشد
مظہر امام	حامدی کاشمیری	حکیم منظور
ضیا فتح آبادی	کرشن موہن	نو بہار صابر
اختر سعید	فضیل جعفری	رشید عبدالسمیع جلیل
شہریار	ساحر ہوشیارپوری	رشی پٹیالوی
مخمور سعیدی	صغیر احمد صوفی	اجلال مجید
عزیز قیسی	مصحف اقبال توصیفی	افتخار امام صدیقی
لال چند پرارتھی چاند	نشتر خانقاہی	پروین رحمانی
راج نرائن راز	اعزاز افضل	کرشن مراری

[illegible]

○

انور صدیقی
ریڈر و صدر شعبۂ انگریزی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

جدید اُردو غزل کا مزاج

اُردو کی نئی غزل سکوت کے اظہار اور اظہار کے سکوت سے عبارت ہے۔ اِس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ہماری قدیم غزل (اِس میں ترقی پسند غزل بھی شامل ہے اِس لئے کہ قدیم ہوجانے کا عمل پہلے کے مقابلے میں اب خاصا تیز ہے) اپنے تمام تر انفرادی لب ولہجے کے باوجود کسی قدر اجتماعی احساس کی تخلیق تھی یا یوں کہئے کہ افکار و اقدار کا ایک مشترک سرمایہ تھا جو احساس بن کر غزل کے پیکر میں جلوہ گر ہوا تھا۔ یوں بھی غزل نگار ایک بندھے ٹکے اشاریتی نظام کی وجہ سے تجربے کی انفرادیت سے آشنا ہوئے ہیں اور اُس کے اظہار کے کرب کو بھی جانتے ہیں۔ قدیم غزل میں یہ پتا لگانا کہ کیا کچھ روایت کا حصّہ ہے اور کیا کچھ شاعر کی اپنی گرہ کا ہے، انتہائی مشکل ہے۔ ایک شیرازہ بند یا استحکام یافتہ تہذیب کہ جس کے اسالیبِ اظہار متعیّن ہوں اور جو اپنی اشاریت کا نظام وضع کر چکی ہو حقیقی انفرادی اظہار کے مواقع کم ہی دیتی ہے۔ مطلب یہ نہیں کہ میں قدیم اُردو غزل کے کارناموں سے انکار کر رہا ہوں بلکہ کہنا یہ چاہتا ہوں کہ غزل کے اظہار میں ایک بڑی تہذیب اپنے تمام تر لسانی اور فنّی وسائل کے ساتھ سہولت پیدا کرتی تھی۔ ہماری قدیم غزل تہذیب سے کسی نہ کسی درجے کی وابستگی کا اظہار ضرور کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے سے بڑے غزل گو شاعر کا ہمارے ہاں کوئی انقلابی کردار نہیں رہا ہے۔

ہماری نئی غزل ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہے۔ وہ تہذیب جو ہماری قدیم غزل میں جلوہ گر ہوئی تھی، رفتہ رفتہ بکھرتی جا رہی ہے یا یوں کہئے کہ اپنی اجتماعیت کھوتی جا رہی ہے۔ اِس ٹوٹتے ہوئے معاشرتی نظام اور ڈوبتی ہوئی تہذیب میں انفرادی ردِّ عمل کے حلقے ٹوٹ رہے ہیں یا بدل رہے ہیں۔ قدیم زمانوں میں تہذیبی تبدیلیاں ہوتی تھیں مگر صرف اِس قدر کہ ایک طرز کی اجتماعیت کی جگہ دوسرے طرز کی اجتماعیت غالب آجاتی تھی اور بس۔ آج تہذیب کی جو شکست و ریخت ہے اُس میں اُس طرح کا نہ تو کوئی امکان ہے اور نہ ہی بشارت۔ فرد جس طرح تہذیبی ورثوں سے آج محروم ہوا ہے، اب سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ یہ محرومی آج تجربے کی ہر سطح پر نمایاں ہے اور زندگی کا ہر مظہر اُس کی تصدیق کرتا ہے۔ اِس پُر الم اور قدرے مبہم صورتِ حال کا اظہار آج کے فنونِ لطیفہ کا مقسوم بن چکا ہے۔ دنیا کی تمام تر تہذیبیں اپنا اور اپنی شخصیت کا بھرپور اظہار کر چکی ہیں۔ یہ اظہار واضح رہا ہے اور غیر مبہم۔ تہذیبوں نے اپنی تمام بامعنی آوازوں کو مُرتّب کر کے اچھی سے اچھی اور بڑی سے بڑی شاعری کر لی اور بقول سارتر "آج کا فن کار اِس کے سوا کچھ بھی نہیں کر سکتا کہ وہ سکوت کا اظہار کرے" یا ولیم موریس کے الفاظ میں صرف "ویران دنوں کا نغمہ گر" بن کر رہ جائے۔

اُردو کی نئی غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم مختصراً ترقی پسند غزل کا تذکرہ کریں۔ ترقی پسند غزل دراصل اُس روایت کی توسیع ہے جس کی بنا تحریکِ آزادی کے وسطی دور میں مولانا محمد علی جوہر، حسرت اور اقبال سہیل جیسے شعرا نے ڈالی۔ وہ غزل کی مُروّجہ اشاریت کو استعمال کر کے کبھی برطانوی حکومت پر طنز کرتے تو کبھی چکّی کی مشقّت اور مشقِ سخن کا اعلان کر کے اپنے کردار کی صلابت کا اظہار کرتے۔ چونکہ اِن شعرا کی حُرّیت پسندی صرف جذباتی نوعیت کی تھی اور سطحی تھی، اِس وجہ سے اُن کا تجربہ اپنے تمام تر خلوص کے باوجود نہ تو اپنے اندر کسی طرح کی تہہ داری رکھتا ہے اور نہ ہی حقیقی شعری تجربے کا جمال۔ اِن کے ہاں اُدھر بکھرے تجربات کا صرف اُدھورا اظہار ہے۔ اِن کے اظہار میں غنائی اظہار کا کوئی حُسن نہیں ہے۔ اِن شعرا سے پہلے اقبال نے اپنے مخصوص نظریۂ زندگی کو اپنی کچھ غزلوں میں احساس بنا کر پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی تھی مگر چونکہ وہ شعر و ادب کا افادی تصوّر رکھتے تھے، اِس وجہ سے بہت سے مقامات

ایسے ہیں جہاں وہ مکمل شعری اظہار کے درجے کو نہیں پہنچ پائے ہیں، مگر اِس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وہ اِس رمز سے واقف تھے کہ رمز وایماء کے بغیر تخلیقی اظہار ممکن نہیں ہے۔

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است

حدیثِ خلوتیاں جُز بہ رمز وایما نیست

اس طرح ترقی پسندوں کو اقبال اور دوسرے حُرّیت پسند شعراء کی روایت ہاتھ آئی۔ ترقی پسند شعراء بھی ادب اور زندگی کا ایک نظریہ رکھتے تھے اور چاہتے تھے کہ یہاں کے سیاق وسباق میں غزل کی ساری اشاریت کو بروئے کار لاکر اپنے مخصوص نظریۂ زندگی کی ترجمانی کریں۔ مگر ایک طویل عرصے تک وہ غنائی اظہار کی منزل سے دُور رہے، اِس وجہ سے کہ غزل اِس بات کا مطالبہ کرتی ہے کہ نظریے کو نظر بنایا جائے اور فکر کو احساس — مارکسزم کے چند مومنینِ کامل' کو چھوڑ کر زیادہ تر ترقی پسند غزل کے میدان میں ناکام رہے ہیں۔ فیضؔ، جذبیؔ، مخدومؔ اور تاباںؔ نے اِس ضمن میں کچھ حیرت انگیز کامیابی حاصل کی اور غزل میں زمانے کی کروٹوں کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت کا اظہار کیا۔ ترقی پسند غزل میں علامتوں اور استعاروں کا ایک ایسا نظام اُبھرا جس میں کسی قسم کی کوئی انقلابی تبدیلی جھلک نہیں دکھاتی۔ قاتل، مسیحا، چارہ گر، زنداں، گلستاں، صبا، سموم، مُحتسب، ناصح جیسی استعاراتی علامتوں کو صرف CONTENT بدل کر استعمال کیا گیا۔ اِن علامتوں کی توسیع نہ ہوسکی۔

تقسیمِ مُلک کے قیامت خیز واقعات کے بعد بہت سے خواب ٹُوٹے۔ ذہنی اور جذباتی ہجرت کا احساس جسمانی ہجرت کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ وہ آدرش جو تقسیمِ مُلک سے پہلے جنگِ آزادی کی سمت ورفتار متعین کررہے تھے، یکایک اپنی رعنائی کھو بیٹھے۔ جب لوگ اِس حشر خیز حادثے سے اثر سے سنبھلے تو اُنھیں احساس ہوا کہ اُنھوں نے کیا کچھ کھو دیا ہے۔ اِس نئی صورتِ حال نے بہت سے نظریات پر نظرِ ثانی کا مطالبہ کیا۔ اِس نظرِ ثانی کی زد میں جہاں قوم پرستی کی اقدار آئیں، وہیں اشتراکیت اور اُس کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والا ادب بھی نہ بچ سکا۔ اِس نظرِ ثانی نے شکستِ خواب کی کیفیت کو اور بھی شدید کردیا۔ اور اِس طرح کی کلبیت بیزاری اور ذہنی الجھن کا موڈ سرحد کے اِس طرف اور اُس طرف کے ذہنوں پر غالب آگیا۔ اِس کیفیت کا ایک مثبت پہلو یہ تھا کہ اُس نے بندھے ٹکے فلسفوں سے انحراف کی راہ پیدا کی جس کے نتیجے میں ایک طرح کا غیر مشروط ذہن سامنے آیا — یہ ایک ایسی ذہنی کیفیت تھی جس تک یورپ دوسری جنگِ عظیم کی مدد سے پہنچا اور برِصغیر ہند وپاک فسادات اور تقسیم کے ذریعے۔

شاعر بمبئی

اِس طرح ہماری حیثیت ایک مُلکی اور سیاسی حادثے کی وجہ سے بین الاقوامی حیثیت سے ہم آہنگ ہوگئی۔ یورپی حیثیت یوں زیادہ تہہ دار تھی کہ اُس کی تخلیق یا تشکیل میں پہلی جنگِ عظیم بھی ایک انتہائی اہم کردار ادا کرچکی تھی اور اِس جنگ سے بھی پہلے عقائد کے زوال کی گُونج سُنائی دے چکی تھی۔ اِس نئی حیثیت کی انیسویں صدی میں بودلیئر نے کامیاب ترین ترجمانی کی اور بیسویں صدی میں ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ نے۔ یہی وجہ ہے کہ یورپ میں جدیدیت اور جدید حسیت کی ایک وقیع تاریخ ہے اور ہند وپاک میں یہ منظر نیا اور قدرے نامکمل ہے۔ مختلف ذہنوں میں اِس کی تکمیل مختلف مراحل سے گزر رہی ہے۔ جس تناسب سے ہمارا شعور عالمی ہوا ہے، اُسی تناسب سے ہم جدید، قدیم یا نیم جدید ہیں۔ ہمارا ذہن ہماری تہذیب سے پہلے عالمی ہوگیا ہے۔ اِسی لئے ہماری نئی شاعری ہمارے بہت سے ہم عصروں کے لئے ابھی مُبہم اور نامانوس ہے اور ہمارے لئے ابلاغ کے مسائل اتنے ہی پیچیدہ ہیں۔

آج کی زندگی کچھ اِس درجہ متلوّن، بے قرار اور بے تاب ہوکر رہ گئی ہے کہ کوئی بھی منظر خواہ سیاسی ہو، تہذیبی ہو یا ادبی زیادہ دنوں تک نیا نہیں رہ سکتا۔ صنعتی تہذیب میں زندگی کے گریز پا لمحے بھاگتے ہی رہتے ہیں۔ یہ برق رفتار لمحے ہمارے حساس ذہنوں پر کچھ نقش چھوڑ جاتے ہیں، جو ذہنی اور جذباتی تبدیلیوں کا سبب بنتے ہیں۔ ہم میں سے جو بھی اِن لمحوں کے لمس کو شدت سے محسوس کرلیتا ہے، بڑا فنکار، مُدبّر یا بڑا شاعر بن جاتا ہے۔

اُردو غزل بہ اعتبارِ ہیئت ومزاج زندگی کے گریز پا لمحوں کے سفر کی داستان کے لئے انتہائی موزوں اور مناسب ہے اور اگر ہم غور کریں تو ہماری پُوری غزل ولیؔ سے لیکر آج تک ایک حسین اور پُرسوز تاریخ ہے، لمحوں کی خوابیدگی کی، بیداری کی اور تیز رفتاری کی۔ لیکن پچھلے زمانوں میں زندگی خواہ کتنی ہی تیز رفتار کیوں نہ رہی ہو، اِس تیز رفتاری کا ہمارے شعرا کو اِس قدر احساس نہیں تھا جتنا کہ آج ہے۔ اگر کوئی شاعر زمانہ پر غور بھی کرتا تھا تو صرف یہاں تک پہنچ سکتا کہ زندگی فنا پذیر ہے۔ اُس کے پاس 'وقت' زمانے یا زندگی کا کوئی بھی حقیقی المیہ تصوّر نہیں تھا۔ آج کے انسان کو وقت کے تیز رفتار ہونے کے ساتھ ساتھ یہ بھی احساس ہے کہ زندگی کا مقدر المیہ ہے۔ وہ لمحوں کو مربوط اور منظم کرنے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔ اِس ناکامی سے وہ یاسیت پیدا ہوتی ہے جو آج کی عالمی شاعری کا مزاج بن چکی ہے۔ پہلے بھی انسان کو جبریت کا احساس تھا مگر وہ جبریت مسئلۂ جبر واختیار سے پیدا ہوتی تھی۔ آج کی جبریت میں

اور بھی محرکات کا اضافہ ہوگیا ہے۔ مثلاً سماج کی جبریت کا احساس، جنس کی جبریت کا احساس اور سب سے بڑھ کر زمانے کی جبریت کا احساس۔ وقت یا زمانے کے ساتھ انسان کے رویے کا ادبی اور تہذیبی امور پر بڑا فیصلہ کن اثر پڑتا ہے آج کی غزلوں اور نظموں کو پڑھ کر ہمیں جو یہ احساس ہوتا ہے کہ ادیب جس معاشرے میں رہ رہے ہیں وہ صحت مند معاشرہ نہیں ہے۔ اسکی یہی وجہ ہے کہ ادیب یا شاعر غیر معمولی طور پر حساس ہوتے ہیں اور وہ اُن زیریں محرکات کو دیکھ یا سمجھ لیتے ہیں جو کسی بھی معاشرے یا تہذیب میں کارفرما ہوتے ہیں۔

آج کی عالمی صنعتی تہذیب نے انسان کو اکیلا، بے بس اور مجبور بنا کر رکھ دیا ہے اس وجہ سے ہمارے ادبی مزاج میں تنہائی، بے بسی اور ویرانی نے جگہ بنا لی ہے۔ ہمارے لئے تہذیب کسی طرح کی صحت مندی کی علامت نہیں ہے بلکہ بیمار کی رات کی طرح طویل اور تکلیف دہ ہے۔ فراق نے اسی لئے تو ایلیٹ کی لَے میں لَے ملا کر کہا تھا:

اِس دَور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

ہماری نئی غزل میں تہذیب کی انحطاط زدگی کے احساس کو اوّلین حیثیت حاصل ہے۔ اِس نقطۂ نظر کو سمجھے بغیر نئی غزل کے مزاج پر رائے دینا ذہنی اندھے پن کے مترادف ہے۔ تہذیبی اور معاشرتی رشتوں میں آج جو ابہام ہے اُس کا اثر ہمارے شعری احساس پر بھی پڑ رہا ہے۔ نئی غزل کا شاعر براہِ راست، یا بلاواسطہ اندازِ بیان کا قائل نہیں ہے۔ وہ فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح کسی شئے کے بیان سے زیادہ اُس کے تاثر کو پیش کرنے کا قائل ہے۔ غالب کی زبان میں وہ "نگاہ" سے زیادہ "نگہ" کا شاعر ہے (چنانچہ وہ تہذیب، زمانے یا دوسرے مسائل پر) POETRY OF STATEMENT, کے انداز سے گریز کرتا ہے، بلکہ خیالی پیکروں، استعاروں اور علامتوں کی مدد سے اپنے تاثر کے نقوش اُبھارتا ہے۔ وہ اِس بات کا قائل ہے کہ شعر کے معنی لفظوں ہی میں نہیں اکثر اوقات اُس فضا میں بھی ہوتے ہیں جو شعر سے تخلیق ہوتی ہے۔ جدید غزل کے کچھ شعر سنیئے اور دیکھئے کہ کس طرح ایک ابھرتی اور غروب ہوتی ہوئی تہذیب میں فرد کے ردِّ عمل نے پیچیدہ اور نئے بدلے ہوئے نظام کی نشان دہی کی ہے۔

اک اجنبی دنیا میں اب جینا مقدّر ہو گیا
جس سے نظر مانوس تھی وہ منظر نادیدہ ہو گیا

قابو میں رکھ سکتے تھے ہم کب تک غنیم وقت کو
بگڑا انظام روز و شب ہر لمحہ خود سر ہو گیا
اب روشنی کا منتظر اپنا سیہ خانہ نہیں
اب اِس مکاں کا ہر مکیں ظلمت کا خوگر ہو گیا — محمود سعیدی

اُداسی روح سے گزری ہے اسطرح جیسے
اُجاڑ دشت میں بَت جھڑ کی دوپہر تنہا — مصور سبزواری

سارا رستہ بکھرتے آئے ہیں
جیسے کچھ آج ہو ہی جانا ہے — من موہن تلخ

وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا
دن کو رو کو کہ مہینوں میں بدل جائے گا — شاذ تمکنت

دل کا نگر تو دیر سے ویران تھا مگر
سُورج کا شہر بھی مجھے اُجڑا ہوا لگا — کمار پاشی

کیا جانئے منزل ہے کہاں جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اِس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں — شکیب جلالی

یہ شہر ہیں کہ صداؤں کے گونجتے جنگل
نہ کوئی جسم نہ چہرہ دکھائی دیتا ہے — خورشید احمد جامی

اک شور ہے اور کچھ بھی سُنائی نہیں دیتا
کیا مجھ میں ہی آواز مری گونج رہی ہے۔

صبح کو یہ بھی پرایا نہ کہیں ہو جائے
اپنے ہی جسم سے کچھ دیر لپٹ کر سو لوں — عنوان چشتی

جو ساتھ لے کے چلا تھا ہزار ہنگامے
وہ شخص آج اکیلا دکھائی دیتا ہے — خورشید احمد جامی

خود اپنا عکس ہوں کہ کسی کی صدا ہوں میں
یوں شہر تا بہ شہر جو بکھرا ہوا ہوں میں — خلیل الرحمٰن اعظمی

شام رکھتی ہے بہت درد سے بے تاب مجھے
لے کے چھپ جا کہیں اے آئندہ خواب مجھے — شہاب جعفری

چند شعر میں نے اِس لئے پیش کئے ہیں تاکہ پڑھنے والوں کو یہ اندازہ ہو سکے کہ نئی غزل ایک نئی ہوشمندی، ایک نئی حسیت، ایک نئی داخلیت اور ایک بدلی ہوئی جمالیات کا اظہار کر رہی ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ غزل میں یہ تبدیلی یکایک آگئی ہے یا اِس تبدیلی کو کہیں سے درآمد کیا گیا ہے۔ اِس تبدیلی کے آثار ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ ملنے لگتے ہیں۔

ترقی پسند شاعری سے بے اطمینانی کے نتیجے میں اور تہذیب کی بساط لُٹنے کے احساس کی وجہ سے پاکستان کے غزل گو شعراء میں شیوۂ میرؔ کو اپنانے کا رُجحان پیدا ہوا۔ ترقی پسند غزل کے شاعروں نے اُردو غزل کی سب سے اہم انسانی آواز کو نظر انداز کر رکھا تھا۔ یہ اہم انسانی آواز میر تقی میرؔ کی تھی جس کے داخلی کس بل کو ترقی پسند شعراء نے محسوس نہیں کیا تھا۔ اس کے علاوہ میرؔ ایک تہذیبی بحران کے نقیب تھے اور اب پھر نہ صرف ہندوستان بلکہ مہذب دنیا کا ایک بہت بڑا حصّہ ایک نئے بحران کی گرفت میں تھا۔ اِس بحران کی پیدا کردہ داخلیت کے اظہار کے لئے نہ تو اقبال کی غزل رہنمائی کر سکتی تھی اور نہ ہی غالب کی، اس لئے کہ دونوں کے ہاں غزل مجموعی طور پر ایک اِدّعائی رنگ رکھتی ہے۔ ناصر کاظمی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ میرؔ کے زمانے کی تہذیب ایک سیاہ رات تھی اور وہ سیاہ رات ہماری تہذیب کی سیاہ رات سے آملی ہے۔ ہمارے نئے غزل گو شاعروں نے اِس طرح میرؔ کے لہجے اور اندازِ بیان اور اندازِ احساس میں اپنے لہجے اپنے انداز اور اپنے احساس کی گونج سُنی۔ ابنِ انشاء نے میرؔ کو اُنھیں کے لہجے میں یوں خراجِ عقیدت پیش کیا تھا۔

اللہ کرے میرؔ کا جنّت میں مکاں ہو
مرحوم نے ہر بات ہماری ہی بیاں کی
پڑھتے ہیں شب و روز اُسی شخص کی غزلیں
غزلیں کہ حکایات ہیں ہم دل زدگاں کی

اِس طرح میرؔ کی تقلید یا اُن سے کسبِ نور کرنے کے رُجحان نے ہماری غزل میں ایک طرح کے نوکلاسیکی رُجحان کو جنم دیا۔ اِس نوکلاسیکیت کی نمائندگی پاکستان میں ناصر کاظمی اور ابنِ انشاء نے کی اور ہندوستان میں اِس رُجحان کی نمائندگی خلیل الرحمٰن اعظمی کے ہاتھ آئی۔

نئی غزل آج نوکلاسیکی روایت اور میرؔ کی تقلید سے تو آزاد ہو گئی ہے مگر اِس کا انداز اب بھی کئی معنوں میں تقلیدی اور روایتی ہے۔ نوکلاسیکی روایت کے پرستاروں کے یہاں لب و لہجے کی نرمی، خود کلامی، کچھ کھو دینے کا احساس، خود ترحمی اور زبان و بیان کی سادگی اور دل گرفتگی ضرور ہے مگر اُنھوں نے نئی حسیت اور نئی تہذیبی صورتِ حال کے جرأت مندانہ اظہار کی ہمت یوں نہیں کی ہے کہ وہ جس نوکلاسیکیت کے پرستار ہیں وہ اتنی نئی نہیں ہے اور وہ اس لسانی صلاحیت سے بھی محروم ہے جس کا ہماری عصری تہذیب مطالبہ کرتی ہے یا یوں کہئے کہ شاعر بھی نئی زندگی جس زبان کا مطالبہ کرتی ہے وہ اُس پر قادر نہیں ہیں۔

نیا جمالیاتی شعور نئی شعری زبان کا طالب ہوتا ہے۔ وہ جس شعری زبان یا علامتی نظام کے پابند یا عادی ہو چکے ہیں اُس میں وہ تخلیقی شان نہیں ہے جو ہونی چاہئے۔ چنانچہ ہماری غزل کے نوکلاسیکی شعراء کے یہاں علامتوں کا بندھا ٹکا استعمال ہے۔ ممکن ہے کہ وہ عقلی طور پر نئی ہوشمندی کو سمجھتے ہوں پھر بھی اُسے تجربہ بنا کر پیش کرنے کی صلاحیت سے عاری نظر آتے ہیں۔ ویسے نئی غزل میں بالعموم لسانی اور جمالیاتی سطح پر ایک شعوری یا غیر شعوری کشمکش زیادہ نمایاں ہے۔ ہماری نئی نظم کسی حد تک اس مسئلے کو حل کر چکی ہے۔ اِس کی شعری زبان بھی متعین ہو چکی ہے، مگر غزل میں زیادہ تر نئی حسیت کے باوجود وہی جمالیاتی شادابی ملتی ہے جو روایتی غزل کا امتیاز رہی ہے، مگر یہ جمالیاتی شادابی یا غنائیت اس زندگی کا اظہار نہیں کرتی جو بدصورت ہو گئی ہے، اور اپنے ہموار آہنگ سے محروم۔ چنانچہ ہماری نئی غزل میں نئے حسّی پیکروں کے ساتھ ساتھ ایسے استعارے اور تمثال ملتے ہیں جو کہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ہماری نئی غزل کی فضا بیک وقت قدیم بھی ہے، اور جدید بھی۔ اسی طرح کی کیفیت انگریزی شاعری میں بھی ایک عرصے تک کارفرما رہی ہے۔ روپرٹ بروک (۱۸۸۷ء تا ۱۹۱۵ء) کی ایک نظم ملاحظہ فرمائیے جس میں اُس نے ان چیزوں کی فہرست دی ہے جن سے اُسے محبت رہی ہے۔ وہ جہاں ایک طرف انتہائی غیر متوقع اور روایتی جمالیات کے اعتبار سے بدصورت اشیاء کی فہرست پیش کرتا ہے وہیں دوسری طرف روایتی اور شعری جمالیات کی بھی پابندی کرتا ہے اور ایسی اور چیزیں بھی گنواتا ہے جن کا ماقبل کی رومانی شاعری میں چلن رہا ہے۔ اس کی نظم کے ایک بند کا ترجمہ دیکھئے:—

میں نے ان چیزوں سے محبت کی ہے
صاف چمکتی ہوئی، نیلی دھاریوں والی طشتریوں اور پیالوں سے......
چراغ کی روشنی کے نیچے نم چھتوں سے،
دوستوں کے بخشے ہوئے روٹی کے سخت ٹکڑوں سے،
ایسے کھانے سے جس میں کئی مزے شامل ہوں،
قوس قزح سے اور گیلی لکڑی سے نکلنے والے نیلے اور کڑوے دھوئیں سے
سرد پھولوں کی آغوش میں سمٹے ہوئے روشن شبنم کے قطروں سے
اور خود اُن پھولوں سے جو دھوپ میں لہراتے ہیں اور ایسے بھنوروں

کا خواب دیکھتے ہیں جو چاندنی رات میں اُن
کا رس چوسنے آئیں گے
کمبلوں کے مردانہ بوسوں سے
جذبات سے عاری مشینوں کے حُسن سے
پُرانے کپڑوں سے نکلتی ہوئی اچھی خوشبو سے

اِس اقتباس سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ شاعر دو جمالیاتی معیاروں کی کشمکش میں مُبتلا ہے۔ ایک تو جدید زندگی کی بدصورتی کی جمالیات ہے اور دوسری وہ جمالیات جو اُسے رُومانی نسل سے ورثے میں ملی ہے۔ اِس کے علاوہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ایک نئی شعری زبان کے بنانے کی بھی کوشش کر رہا ہے جو نئے احساس اور نئی صورتِ حال کے اظہار پر قادر ہو۔ ہماری نئی غزل بھی اظہار اور احساس کی اسی کشمکش سے گذر رہی ہے۔ اُس کی امیجری بدل رہی ہے۔ اس کے حدود و آخذ CATCHMENT AREAS وسیع ہو رہے ہیں۔ اِس کے علاوہ نئی غزل میں روایتی علامتوں کے استعمال سے زیادہ استعاروں اور پیکروں کی تخلیق کا عمل کارفرما نظر آتا ہے۔ اب اس میں وہ موضوعات داخل ہو رہے ہیں جو روایتی شاعری میں غیر شاعرانہ سمجھے جاتے تھے۔ ہماری کلاسیکی غزل اگرچہ شہری تہذیب کی نفضا رکھتی ہے پھر بھی اس میں شادابی تھی۔ وہ شہری تہذیب جو غزل کے داخلی کلچر کا حصّہ تھی آج کی غزل سے رفتہ رفتہ مٹ رہی ہے۔ نئی غزل جس شہر کی نقش گری کرتی ہے۔ وہ صنعتی زندگی کا ایک ایسا مرکز ہے جہاں فرد اپنا داخلی وجود کھو چکا ہے ایلیٹ کی زبان میں وہ ایک ایسا شہر ہے جو حقیقی ہوتے ہوئے بھی غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ جو معمورہ نہیں خرابہ ہے جو حُسن اور بدصورتی کی متضاد کیفیتوں کا حامل ہے۔ جہاں ایک طرف بقول میک نیس۔ "لمحہ برانڈی کے گلاس کی طرح سمٹا ہوا ہے"۔ وہیں دوسری طرف "دھوئیں، مچھلی اور پٹرول کی بدبو پھیلی ہوئی ہے"۔ ہماری نئی غزل بھی ایک نئے مگر غیر انسانی اور لاتخصیصی شہر کے کردار کے اظہار کی جدوجہد کر رہی ہے۔ اس جدوجہد میں وہ کبھی کامیاب ہوتی ہے اور کبھی ناکام۔ کامیابی کی وجہ نئے شاعر کی جراتِ اظہار ہے اور ناکامی کی وجہ وہ شعری روایت ہے یا شعری زبان ہے جو غزل کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے اور ہمارے وہ شعراء جو کلاسیکی روایت کے پابند ہیں۔ اُسے توڑنے کی جرات نہیں کرتے، اس خوف سے کہ غزل، غزل نہیں رہے گی لیکن غزل کو بدلنا ضرور ہے اور وہ بدل کر رہے گی اگر وہ محض غیر اظہار سے نہیں بدل رہی ہے تو اُس کی

یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ جدید حسّیت کو ہم ابھی اس طرح محسوس نہیں کر سکے ہیں کہ وہ شعری تجربہ بن جائے۔ اِسی وجہ سے نئی غزل میں بہت سی ایسی چیزیں ہیں جو کبھی غیر فطری معلوم ہوتی ہیں اور کبھی اُن پر انتہائی کریہہ قسم کی ہیئت پرستی کا گمان ہونے لگتا ہے۔

کچھ شعر سُنیے اور نئی غزل نے جدید زندگی میں فرد کے احساسات کو جس طرح مُرتعش کیا ہے اور جس طرح اُس نے اِس نئی ہوشمندی کے اظہار کے لئے خارجی تلازمے تلاش کئے ہیں۔ اُن کا اندازہ کیجئے۔

پڑھتے پڑھتے تھک گئے سب لوگ تحریریں مری
لکھتے لکھتے شہر کی دیوار کالی ہو گئی
اب تو دروازے سے اپنے نام کی تختی اُتار
لفظ ننگے ہو گئے، شہرت بھی گالی ہو گئی۔ (اقبال ساجد)

شام تے آئینے میں شب ڈوب رہی تھی،
سگرٹ سے نئے دن کا دھواں پھیل رہا تھا (عادل منصوری)

سُرخیاں اخبار کی گلیوں میں غُل کرتی رہیں
لوگ اپنے بند کمروں میں پڑے سوتے رہے (زبیر رضوی)

بکھر رہا ہے فضاء میں یہ دعوے روشن کیا
اُدھر پہاڑ کے جلتا ہوا سا کچھ تو ہے۔ (باقی)

بُجھے لبوں پہ ہے بوسوں کی راکھ بکھری ہوئی
میں اس بہار میں یہ راکھ بھی اُڑا دوں گا (ساقی فاروقی)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے (احمد مشتاق)

فصیلِ جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدودِ وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی (شکیب جلالی)

پھر اُن کے نیچے درندوں کے نام کیسے چھپے
ہمیں یقین ہے یہ سب ہمارے چہرے تھے (شہریار)

جہاں نئی غزل ایک بدلتے ہوئے جمالیاتی معیار کے اظہار کی کشمکش میں ہے وہیں دوسری طرف غزل ایک نئی داخلیت سے بھی آشنا ہو رہی ہے۔ اِس داخلیت کو ہم صوفیا کی دُروں بینی بھی نہیں کہہ سکتے، اس لئے کہ صوفی کی دُروں بینی خلوتِ دلِ ویراں میں نورِ حق کی تلاش تھی، نئی غزل کی داخلیت اپنے کچھ مخصوص خدوخال اور مُوڈ رکھتی ہے یہ نئی داخلیت کسی انتخاب کا نہیں بلکہ مجبوری کا اظہار کرتی ہے۔ خارج کی زندگی

کچھ اس درجہ منکشف ہو کر بدصورت ہو چکی ہے اور اپنے تمام تیکھے اسرار سے محروم کہ اس میں دلچسپی کا سامان کم سے کم رہ گیا ہے۔ اس کے علاوہ صنعتی تہذیب اور دو بڑی جنگوں نے اسے فرد کے داخلی وجود کے لئے ایک خطرہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ فرد نے خارجی زندگی میں اپنا چہرہ کھو دیا ہے اپنی شخصیت سے محروم ہو گیا ہے۔ اب وہ صرف ایک نام ہے علامت ہے اور عدد ہے۔ وہ خارجی زندگی میں اپنی شخصیت کو بچانے کی جنگ ہار چکا ہے۔ اب اُس نے یہ کوشش داخلی سطح پر شروع کر دی جو اُس کی دوسری اور غالباً آخری دفاعی لائن ہے۔ اس جنگ میں وہی قاتل بھی ہے اور وہی مقتول بھی۔ یہ جنگ وہ خود اپنے آپ سے کرتا ہے۔ اس لئے کہ اُس کے اندر بھی دو شخصیتیں ہیں۔ ایک تہذیب کی بخشی ہوئی شخصیت جو شخصیت سے زیادہ نقاب ہے۔ مگر یہ کمزور بھی نہیں ہے اور دوسری اُس کی اندرونی شخصیت جو دبی ہوئی، گھٹی ہوئی، دھنی ہوئی ہونے کے باوجود نہ صرف آزادی چاہتی ہے بلکہ آزادانہ اظہار کی بھی طالب ہے۔ جو انتہائی مشکل کام ہے۔ اس داخلی خود نبرد آزمائی میں اتنی شدت ہے کہ آج کا انسان عشق و عاشقی کی روایتی سرگرمیوں سے بے نیاز ہو چکا ہے۔ ممکن ہے اس بے نیازی کی وجہ یہ ہو کہ عشق میں جان سے زیادہ ذات کا زیاں ہے۔ اس لئے کہ عشق سپردگی مطالبہ کرتا ہے اور وہ اپنی بچی کھچی شخصیت کو جو لاکھوں خطروں میں گھری ہوئی ہے سپرد کر دینے پر آمادہ نہیں ہے۔ وہ صرف جسم کے تقاضوں کی تسکین کا قائل ہے۔

اس اعتبار سے نئی غزل عشق کے روایتی تصورات اور رویّوں سے انحراف کا انداز رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ نئی غزل جس نئی داخلیت کا اظہار کر رہی ہے۔ وہ انتہائی پیچیدہ، تہہ دار اور پہلو دار ہے۔ اس کے بہت سے ترکیبی عناصر ہیں۔ تنہائی اور بے بسی کے احساس کے علاوہ نئی غزل نئے انسان کی خود رحمی، تلخی، المناکی، خود کلامی، ناآسودگی خود اذیتی، بیزاری اور خود نبردی کی تمام کیفیتوں کا اظہار کرتی ہے۔ آج کا انسان تہذیب سے بیزار ہوتا ہے تو وہ فرانس کے POST IMPRESSIONIST مصوّر گوگاں کی طرح تہذیب کی تردید کر کے ایسے جزیروں کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔ جہاں زندگی تہذیبوں سے آلودہ نہیں ہوئی ہے جہاں انسانی ردِّ عمل نے سانچے بنے بنائے اور پُر تصنّع نہیں ہوئے ہیں۔ جہاں اظہارِ ذات پر کوئی جبر نہیں ہے یا کبھی کبھی وہ زرعی تہذیبوں کے قدیم زمانوں کے حسرت آگیں خوابوں میں کھو جاتا ہے۔ یہ صورت اپنے شاعر بھی

اندر ایک طرح کی تکمیلِ خواہش کی تسکین کا سامان رکھتی ہے:

پھر فصیلِ شہر تک جا کر پلٹ آؤں گا میں
پھر وہی جنگل کا سناٹا بلاتا ہے مجھے شمیم حنفی

اِن اندھیرے پانیوں میں وہ جزیرہ ہے کہاں
دھوپ ہنستی ہو جہاں پر آسمان نیلا لگے (پرکاش فکری)

اِس نئی داخلیت میں جو غم ہے اُس کا اندازِ اظہار اور تجربے کے اعتبار سے خاصا بدلا ہوا ہے۔ پُرانے انسان کا غم کچھ ایسا تھا جو بہت سی قدروں سے وابستگی کی وجہ سے اپنے اندر اُمید پروری کا حسن رکھتا تھا۔ مابعد الطبیعیاتی عقائد اس کے غم کے بوجھ کو ہلکا کرتے تھے۔ نظریۂ شفاعت اور آخرت کے تصوّر سے غم میں توانائی بھی تھی اور طہارت بھی۔ سماجی اور معاشی نظریوں کے دور میں بھی غموں کو جھیل جانے کی اُمید رہتی تھی۔ اسلئے کہ یہ نظریے ایک طرح کی توانائی بخشتے تھے اور دُکھوں کو جھیل جانے کا عزم۔ آج کا انسان عقائد سے جس طرح محروم ہوا ہے اور نظریات سے جس طرح بیزار، اس نے غم کو ناقابلِ برداشت اور تاریک بنا دیا ہے۔ ایسے ہی سیاہ ترین غموں کی نئی غزل عکاسی کرتی ہے۔

اپنی سوچوں سے نکلنا بھی مجھے دشوار ہے
دیکھ میں کس بیکسی کے گنبدِ بے در میں ہوں

کون میرا بوجھ لینے والا ہے جو آگے بڑھے
میں اکیلا دیوتا، جلتے ہوئے مندر میں ہوں

میرا دُکھ یہ ہے کہ اپنے ساتھیوں جیسا نہیں
میں بہادر ہوں مگر ہارے ہوئے لشکر میں ہوں (ریاض مجید)

اِس نئی داخلیت کی لَے صرف پُر سوز ہی نہیں، المیہ بھی ہے۔ نئے شاعر نے ڈبلیو۔ بی ئیٹس کا یہ قول یاد رکھا ہے کہ ہم حقیقی معنوں میں زندگی ہی اُس لمحے سے شروع کرتے ہیں جب ہم زندگی کو ایک المیہ سمجھنے لگتے ہیں۔ نئی غزل کے شاعر نے زندگی، زماں اور تہذیب کے المیہ تصوّر کو اپنا کر نئی تہذیبی صورتِ حال کی اچھی کامیاب اور پُر خلوص عکاسی کی ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ اِس عکاسی میں اُس نے کلاسیکی غزل کی علامتوں کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ اسلئے کہ ان علامتوں کا تمدنی مواد CULTURAL CONTENT نئے تمدّنی مواد کے اظہار کی صلاحیت سے محروم ہے۔ اس لئے علامتوں سے زیادہ استعاروں اور حسّی پیکروں کا سہارا لیا جا رہا ہے۔

(باقی صفحہ ۳۱۰ پر دیکھئے)

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید
شعبۂ اردو، ایس وی یونیورسٹی، تروپتی (آندھرا پردیش)

ہم عصر اردو غزل

ہمعصر اردو غزل، غزل ہوتے ہوئے بھی غزل نہیں ہے اور غزل نہیں ہوتے ہوئے بھی غزل ہے۔ یہی اس کا امتیازی اور انفرادی وصف ہے۔ وہ جو غزل کے لغوی معنے ہیں، عصرِ حاضر میں گئے گزرے دور کی بات ہو چکے ہیں۔ اب تو اس سلسلے میں ہماری لغات کی بھی تصحیح کی جانی چاہئیے! غزل اردو شاعری کی آبرو تھی، ہے اور رہے گی۔ اب تو وہ اردو شاعری کی پہچان بھی ہو چکی ہے اور وہ بھی ایسی کہ غزل کے بغیر کسی بھی دور کی اردو شاعری کی دریافت ممکن نہیں ـــــ کسی بھی زبان کی شاعری کا اس کی کسی ایک صنف سے ایسا شدید تعلق شاید ہی پایا جاتا ہو، جیسا کہ غزل کا اردو شاعری سے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں اور نہ لیا جانا چاہئیے کہ دیگر اصنافِ سخن کی اہمیت کم ہے لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دیگر اصنافِ سخن کے موضوعات محدود ہیں اور غزل کے موضوعات لامحدود۔ دیگر ہر صنفِ سخن عموماً کسی ایک موضوع کے لئے مختص ہے لیکن غزل میں بحیثیتِ صنف تخصیص نہیں، تعمیم پائی جاتی ہے۔ ہر موضوع غزل کا موضوع ہے، بلکہ ایک ہی غزل میں کئی موضوعات کی بھی گنجائش ہے۔ غزل میں جو گہرائی اور معنویت پائی جاتی ہے وہ اس کی بقائے دوام کی ضمانت ہے۔ غزل کی جڑیں اردو تہذیب میں بہت دور تک چلی گئی ہیں۔ ہم آج جس کو اردو تہذیب سے موسوم کرتے ہیں، وہ دراصل غزل کی تہذیب ہے۔ غزل میں تہذیبی قدروں کو جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ اس نے ہر دور میں عصری تہذیب کی نمائندہ قدروں کو اپنے اندر رچا بسا لیا ہے۔ غرض غزل اور اردو تہذیب کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اردو تہذیب کی تاریخ اور غزل کی تاریخ ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں اور یوں بھی غزل نے ہر دور میں اپنی تہذیب آپ کی ہے!

محمد قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے کسی جدید ترین شاعر کی غزل کا جائزہ لیجئے، اس بات کو بآسانی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ غزل، ہر دور میں عصری حالات کی عکاس رہی ہے بلکہ ترجمان بھی۔ کہیں کہیں نقاد بھی غزل لوچ اور لچک کی حامل صنفِ سخن ہے۔ دب دب کے ابھرنا کوئی اس صنف سے سیکھے۔ یہ شکوہ کرنا بیکار ہے کہ فلاں دور کی غزل میں خارجیت پائی جاتی ہے۔ فلاں دور کی غزل مذموم ہے یا فلاں دور کی غزل منفی پہلوؤں کا حامل ہے کہ اس میں دراصل غزل کا قصور نہیں۔ غزل تو ایک شیشۂ انعکاس ہے، جس دور کا چہرہ جیسا رہا ہے، شیشۂ غزل میں اسی طرح منعکس ہوا ہے۔ کسی دور کا چہرہ مبروص اور مدقوق رہا ہو تو اس کا انعکاس بھی ویسے ہی ہوا ہے۔ اس پر غزل ملزم کیوں اور کیسے؟

اس صدی کے نصفِ اول میں کسی نہ کسی وجہ سے غزل کی تھوڑی بہت مخالفت بھی رہی۔ لیکن اُن ہی لوگوں نے، جنھوں نے غزل کی مخالفت کی تھی آگے چل کر اچھی اور معیاری غزلیں کہیں اور اپنے موقف کی خوبصورتی سے تردید کر گئے ـــــ آج کے معاشی، معاشرتی اور سیاسی حالات قلی قطب شاہ، ولی، میر، غالب، حالی، جگر اور ترقی پسند تحریک کے ادوار کے حالات سے قطعی جُدا اور اپنے طور پر منفرد ہیں۔ آج کا معاشرتی بحران، معاشی خلفشار، سیاسی بے چینی، تنہائی کا خوف، اُداسی، غم کوشی، روحانی کرب، اقدار کی شکست و ریخت، ماضی سے بے تعلقی، حال سے بے اطمینانی اور مستقبل کے بارے میں بے یقینی کی صورت میں رونما ہے۔ ـــــ آج فاصلے سمٹ گئے ہیں۔ دوریاں قربتوں میں تبدیل ہوتی جا رہی ہیں، ہو چکی ہیں۔ لبنان کی خانہ جنگی ہو کہ کوریا کی جنگ۔ جنوبی افریقہ کے ہنگامے ہوں کہ لندن کے نسلی فسادات۔ غیر جانب دار ممالک کی کولمبو کانفرنس ہو کہ امریکہ کے صدارتی انتخابات ـــــ یہ سب واقعات ایسے نہیں کہ اُن سے متعلقہ ملک یا ممالک کے علاوہ دیگر ممالک بے تعلق اور غیر متاثر ہیں۔ آج ہم دنیا کے کسی گوشے میں رہتے ہوں دنیا کے کسی دوسرے گوشے کے حالات سے بلاشبہہ متاثر ہوتے ہیں، بلکہ متاثر

ہونے پر مجبور ہیں۔ آمیر کے دَور میں رہی ہو یا نہیں آج تو بہر کیف یہ کیفیت ہے کہ "خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم آمیر" ــــ اور "سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے"۔ یہی آج کے دَور کا چلن ہے۔ خود ہمارا مُلک سالہا سال سے جس بُحران میں مُبتلا ہے، جس انتشار، بدنظمی، بے چینی اور بے یقینی کے دَور سے ہم گذرے اور اب پہلے سے بھی زیادہ گذر رہے ہیں، وہ عالمی حالات سے بھی زیادہ اہم ہے۔

یُوں تو غزل ایسی صنف قرار دی گئی ہے جس میں فرد اپنی داخلی، نجی اور اندرونی کیفیات کو پیش کرتا ہے گویا غزل اظہارِ ذات کا وسیلہ رہی ہے لیکن آج تو ساری شاعری اظہارِ ذات کا وسیلہ بن گئی ہے۔ مگر یہ اظہارِ ذات محض، نہیں ہے، بلکہ یہ اظہارِ ذات، ردِّ عمل بھی ہے خارج کے واقعات، حادثات اور مسائل کا ــــ ماضی اور حال کی غزل کا یہی تو سب سے بڑا فرق ہے۔ آج کی غزل میں ذات اور کائنات دونوں کے مسائل ہیں۔ آج ذات سے مُراد صرف فرد کی ذات نہیں، آج تو کائنات بھی ایک ذات بن چکی ہے۔ یُوں باطنی وجود کی عکاسی اور اظہارِ ذات، جو تصوّف سے قطعی الگ اور خارج اور ماحول سے ہم آہنگ اور اُسی کے ساتھ حیات اور کائنات کی طرح آفاقی اور وسیع بھی ہے، آج کی غزل کا طُرّۂ امتیاز ہے۔ ہمعصر اُردو غزل ہے ہی ایسی پہنائیوں اور گہرائیوں کی حامل ــــ یہ اشعار ؎

ہر ایک سمت ہے آسیبِ مرگ چھایا ہوا
میں اپنے جسم کو لے کر کہاں نکل جاؤں — گلزار بتی

موسیٰ بھی آج نیل کے طوفاں میں بہہ گئے
یہ کس کی جستجو میں نئے سامری چلے — باقر مہدی

خوبصورت، اُداس، خوف زدہ
وہ بھی ہے بیسویں صدی کی طرح — بشیر بدر

شہروں کی شمعیں پگھلیں
لو خاموش ہوا گجرات — عادل منصوری

ہم ایسے دور میں پیدا ہوئے حمید الماس
دماغ چُپ ہے، تمیزِ حواس ختم ہوئی — حمید الماس

انفس و آفاق اتنے تیز اور نوکیلے تھے
اک بگولے کی طرح سے زندگی آئی گئی — عتیق اللہ

ہر طرف جلوے ہی جلوے ہیں مگر جانے کیوں
ایک پردہ سا نگاہوں پہ گرا لگتا ہے — اعجاز صدیقی

ایک مسافر دُور سے آکر شہر میں کیا کیا دیکھے ہے
دَرد کا بستر، خون کی چادر، آگ کا سایہ دیکھے ہے — شوکت پردیسی

فرشتے جھاڑیوں میں پھنس گئے ہیں
پیمبر وادیوں کو ڈھونڈتے ہیں — اسلم عمادی

جلوسِ وقت کے پیچھے رواں ہیں اک لمحہ
کہ جیسے کوئی جنازہ کسی برات کے ساتھ — مخمور سعیدی

ایک عرصہ تک یہی سمجھا جاتا تھا کہ غزل کا میدان محدود اور موضوعات مخصوص ہیں، لیکن آج کوئی موضوع ایسا نہیں جس کو غزل نے اپنی گرفت میں نہ لے لیا ہو۔ حُسن و عشق اور تصوّف، غزل کے روایتی موضوعات ہیں، لیکن غزل نے اِن سے بغاوت نہیں کی ہے۔ ہمعصر اُردو غزل میں حُسن و عشق، گُل و بُلبُل کی داستان، حکایتِ لب و رُخسار اور سب کچھ ہے، لیکن جیسا کہ ہمارے معاشرہ میں حُسن و عشق کا تصوّر بدل چکا ہے، اُن کے آداب کچھ اور ہو چکے ہیں، ہمعصر اُردو غزل میں بھی یہ تبدیلیاں در آئی ہیں۔ آج آنچل، پلّو، نقاب، دہلیز، گھونگھٹ، جھروکہ، پازیب جیسے الفاظ اُردو غزل میں کہاں ملتے ہیں ــــ اِس لئے کہ اُردو معاشرہ میں یہ چیزیں ہیں ہی کہاں؟ معاشرہ میں عورت کی بدلتی ہوئی حیثیت کے باعث، یہ ساری چیزیں قصّۂ پارینہ ہو چکی ہیں۔ اِسی کے ساتھ سیاسی، معاشی اور تعلیمی قدروں کی تبدیلی کے نتیجے میں بلب، نکٹائی، گیس، کیو، کار، وزن، بیڈ روم، ہوپ، نو، اسکوپ، لینڈ اسکیپ، بزنس، بک اسٹال، بریک، ہارن، کپ، بوٹ، روڈ، اگزیبیشن، پیتھو، اسٹیشن، سگنل، ریلوے کراسنگ جیسے بے شمار الفاظ ہماری روزمرّہ گفت و شنید میں رواں دواں ہیں۔ غزل میں حال حال تک فارسی الفاظ اور ترکیبیں رواں دواں تھیں کہ یہ تقاضائے وقت تھا۔ اِسی طرح عصری حالات متقاضی ہیں کہ مندرجہ بالا الفاظ غزل میں مُستعمل ہوں اور یہ غزل میں استعمال ہو بھی رہے ہیں ؎

ہائے یہ انتظار کے لمحے
جیسے سگنل پہ رُک گئی ہو ریل — جاں نثار اختر

کرفیو ہی کے فسادوں میں نظر آتا ہوں
کسی صحرا کا نہیں شہر کا سنّاٹا ہوں — خلش بڑودوی

بس کے کیو میں تھک گئے لکڑی کے پاؤں
اپنے سر کو اب کروں کس پر سوار — باقر مہدی

چاندنی میں جل رہا تھا بے ٹہ ردم
نرم گردوں پر اکیلا چاند تھا — عبدالرحیم نشتر

رُومال پر تھے پھول کڑھے، پات شال پر
دیکھا تھا میں نے کل اُسے اک بک سٹال پر — ناصر شہزاد

کبھی انسان کے لئے زمین ہی سب کچھ تھی۔ اُس کے مسائل زمین کے مسائل تھے۔ اُس کی فلاح و بہبود زمین سے وابستہ تھی۔ پھر وہ زمانہ آیا کہ انسان کو فضاء پر دسترس حاصل ہوئی، وہ فضاؤں میں اُڑنے لگا —— آج کا انسان تو خلاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ غالب نے کبھی عرش سے پرے کی بات کی تھی۔ لیکن اُنھوں نے ایسا شعوری طور پر نہیں معتقداتی طور پر کہا تھا۔ وہ شاعرانہ اندازِ فکر اور بلند تخیل کی بات تھی۔ آج کا شاعر جب خلاء کی بات کرتا ہے تو شعوری طور پر خلاء کے بارے میں معلومات رکھتے ہوئے اور اُن امکانات کا جائزہ لیتے ہوئے جو خلاء کی فتح کے نتیجے میں ممکن ہیں۔ اِس خلائی دور میں اُردو غزل اُن سارے اعتبارات اور اقدار کی ہمدوش ہے جو خلائی تحقیقات اور ماورائے ارض وسماء سے متعلق ہیں۔ آج اِس دنیا سے خلاء کا فاصلہ کچھ ایسا دور نہیں رہا۔ ایک طرح سے گھر آنگن کی سی بات ہوگئی ہے۔ دلی کبھی دور رہی ہو، لیکن اب چاند اور مریخ بھی انسان کی رہگذر میں ہیں، بلکہ انسان تو اِن سے بھی آگے گذر رہا ہے۔ شاعرِ مشرق نے اپنے انداز میں اِس کی پیش گوئی بھی کردی تھی "جہاں اور بھی ہیں" والی غزل میں اور کبھی یہ کہہ کر کہ

کارواں تھک کر فضا کے پیچ وخم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

آج کے دور کے شاعر کے حوصلے اور ہیں، بساط اور ہے اُس کے قدم اور آگے ہیں اور آگے سے

ہَوا کرے گی تعاقب کہاں تلک میرا
کہ مجھ پہ ختم ہے لمحوں کا سلسلہ آخر — عتیق اللہ

قریبِ ماہ سے آگے نکل رہے ہیں لوگ!
خلاء میں ڈوب کے چلنا بھی چل رہے ہیں لوگ — باقر مہدی

یہ ٹھیک ہے کہ ستاروں پہ گھوم آئے ہم
مگر کسے ہے سلیقہ زمیں پہ چلنے کا — جاں نثار اختر

جب اِدراکِ حقیقت مری آنکھوں کو ملا،
بجھ گئے جیسے خلاؤں میں مہ و مہر تمام — عبدالمتین نیاز

یہ مہر و ماہ، ارض و سما مجھ میں کھو گئے
اک کائنات بن کے اُبھر نے نگاہوں میں — جاں نثار اختر

سائنسی تجربات، مشینی ایجادات اور صنعتی ترقیات سے عصرِ حاضر عبارت ہے۔ غزل اگرچہ، غیر سائنسی صنفِ سخن ہے، لیکن غزل نگار شاعر سائنس کی سرگرمیوں سے بے خبر نہیں رہے۔ یہ رہ بھی نہیں سکتے تھے۔ غزل جس طرح بزم آرائیوں کا اظہار بنی، اُسی طرح وہ آج بھی اپنے ماحول کی آواز ہے۔ وہ انسان کے کرب اور طرب دونوں میں اُس کی رفیق رہی ہے۔ تباہیوں اور بربادیوں میں اُس کی انیس و شفیق رہی ہے۔ سائنس نے انسانی معتقدات پر شدید ضرب لگائی۔ وہ چیزیں جو کبھی یقین تھیں، اب گمان بھی نہیں رہیں۔ آج تک ہم جن کو سب کچھ سمجھ رہے تھے، وہ اب کچھ نہیں رہے ہیں۔ پُرانی کسوٹیاں زنگ آلود ہو رہی ہیں۔ وہ پیمانے جو کبھی معتبر تھے آج کم عیار ثابت ہو رہے ہیں۔ چاند کے متعلق سے شاعر کا جو دلنواز اور خوبصورت تصور تھا، اب کھلا گیا ہے۔ یہ زمین و آسماں بے کراں تھے، لیکن سائنس کی ایک جست نے قصہ تمام کردیا۔ یہ سب کچھ اتنا اظہر من الشمس ہے کہ اِس پر یقینِ محکم کے بغیر کوئی چارہ نہیں۔ غزل نے سائنس کے نہ جانے کتنے موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ کہیں اِن سارے موضوعات اور مسائل کا راست بیان ہے، تو کہیں غزل کی روایت کے مطابق تاثراتی طور پر، رمز و کنایہ میں۔ غالب نے ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟ جیسے سوالات اُٹھائے تھے۔ آج کے غزل نگار شاعر کے پاس اِن سب کا جواب ہے۔ اِن کے علاوہ بھی اس

اور احساسِ تمازت میں اضافہ ہوگا
دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر کیا معنی؟ (اعجاز صدیقی)

زمینِ سرد سے اک گرم آب جو نکلی
پہاڑ کاٹ کے دریا کا راستہ نکلا (باقر مہدی)

میں اداس ہوں تو مجھ پہ پڑتی کوئی شعاع
اتنا سا التفاتِ نظر کون دیکھتا (مظفر حنفی)

مرے نالے کی کوئی لَے نہیں ہے
مشینی دور کی اک نغمگی ہے — باقر مہدی

اثر کرتے ہیں نشتر کی طرح ہم
خود اپنے درد کی تیزی رہے ہیں
اسلم عمادی

کیسا یقیں، یقین ہے خود ایک التباس
اپنے وجود اپنی انا پر ہے شک مجھے — عتیق اللہ

سائنسی ترقیات اور مشینی دور کا بڑا نتیجہ یہ ہوا کہ آج کا شاعر حقیقت پسند بن گیا۔ حقیقت پسندی اس قدر عام ہو چکی ہے کہ آج کا شاعر کھلونوں سے بہل نہیں سکتا۔ نمائش، ظاہر اور سطحیت کی دلکشی اور ندرت اس کو متاثر نہیں کر سکتی۔ زندگی، تصنع اور تکلف کی اب اس قدر عادی نہیں ہے۔ ملمع کاری سے آنکھیں خیرہ نہیں ہوتیں۔ تجزیاتی نقطۂ نظر لوگوں اور اس قدر عام ہو چکا ہے کہ فرد، دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی علیحدہ کر لیتا ہے اور بات ہے کہ معاشرہ کی مجبوریوں کی وجہ سے وہ پانی ملا دودھ خریدنے پر مجبور ہو۔ ریاکاری کو ہم کچھ دیر گوارا کر لیتے ہیں، لیکن یہ جانتے ہوئے کہ یہ ریاکاری ہے مصلحت پسندی، عصرِ حاضر کا مزاج نہیں۔ بات کو دو ٹوک اور واضح طریقہ سے کہنا ہی آج بات کہنے کا اچھا انداز اور اسلوب متصور کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہم عصر اُردو غزل اپنے موضوعات اور اسلوب کے تعلق سے کچھ اور ہو چکی ہے، بہت کچھ بدل گئی ہے۔ جذبات و احساسات کا اظہار راست ہے۔ کسی تہہ داری کے بغیر برملا۔ گل و بلبل اور گلستاں کا جہاں تک تعلق ہے سے

مدت ہوئی غزلوں سے گیا ذکرِ گلستاں
اب حرفِ غزل نوکِ سناں، موجۂ خوں ہے — حسن نعیم

یہ درست ہے آج کی غزل کی حقیقت پسندی اور راست اظہار کی مثالیں ملاحظہ ہوں سے

آج مقروض و تہی دست عزیزوں کی طرح
میرے خوابوں سے گریزاں مری تعبیریں ہیں — خورشید احمد جامی

نادار دوستوں کی طرح زندگی مری
مجھ سے کہیں ملی تو مجسم سوال تھی — خورشید احمد جامی

آئندہ ہوگا اور رواں سکۂ ریا
کام آئے گی جناب یہ دولت بچائیے — ظفر اقبال

خواہشیں کیڑے مکوڑوں کی طرح مرنے لگیں
خودکشی کی وارداتوں کا یہ منظر تو بھی دیکھ — عتیق اللہ

تھی گرم بحث گھر میں گرانی کی اس قدر
دستک دیئے بغیر مسافر پلٹ گیا — کاوش بدری

کون بستی ہے ذرا آنکھ تو مل کر دیکھیں
پیڑ ہر راہ میں موجود، مگر چھاؤں نہیں — بشر نواز

مری زندگی کا پتا ہی نہیں
بہر حال میں جینے والوں میں تھا — غلام مرتضیٰ راہی

سچ بات سے جناب کو کیوں اختلاف ہے
چہرے کی فکر کیجئے شیشہ تو صاف ہے — قمر اقبال

حقیقت پسندی کا دوسرا رُخ، الفاظ کا استعمال مصرعوں کا دروبست اور اُن کی نشست و برخواست ہے۔ ہمعصر اُردو غزل میں جذبات و احساسات کا اظہار جس طرح راست، دو ٹوک اور من و عن ہے، الفاظ کے استعمال اور مصرعوں کے دروبست میں بھی غزل نگار شاعر کا رویہ یہی ہے۔ مجموعی طور پر ہمعصر اُردو غزل کی زبان مروّجہ زبان سے دور، عام محاورہ سے ہٹی ہوئی اور کاروباری زندگی کی زبان ہے۔ غیر رومانی اور ناہموار! اس کو کیا کیا جائے کہ آج خود زندگی بھی ایسی ہی ہے۔ غیر شاعرانہ، سخت اور مجرد الفاظ کھردرا اندازِ بیاں اور اُکھڑا اُکھڑا لب و لہجہ آج کی غزل کی پہچان ہیں۔ ہمعصر شاعر اپنے مافی الضمیر کا اظہار کسی شعری اسلوب اور پُر تکلف، پُر تصنع اور پُر شکوہ انداز میں کرنا نہیں چاہتا۔ اس کا اظہار اُس کے احساس کی طرح یک بیک ہوتا ہے۔ شاید اسی لئے وہ ردیف اور قافیوں کے استعمال میں بھی سختی اور شدت کو جائز متصور نہیں کرتا۔ وہ معنویت کو ردیف اور قافیوں کی بھینٹ چڑھانا نہیں چاہتا۔ ہمعصر غزل نگار کے نزدیک جذبہ کی اہمیت زیادہ ہے، الفاظ کی کم، وہ الفاظ کی بھول بھلیوں میں خود کو گم کرنا نہیں چاہتا۔ وہ الفاظ کو نظر انداز تو نہیں کرتا اور نہ کر سکتا ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ الفاظ کو ثانوی حیثیت دیتا ہے اور الفاظ کی بالادستی کو قبول نہیں کرتا، الفاظ کو اپنے تابع رکھنا چاہتا ہے۔ اُس کے یہاں تاثیر کی اہمیت ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ تاثیر اُسی وقت ممکن ہے جب کہ بات سیدھے سادے طریقہ سے پیش کی جائے۔ جس طرح وہ خود جذبات و احساسات کے اظہار میں ریاکاری سے کام لینا نہیں چاہتا، الفاظ کے استعمال میں بھی وہ ریاکاری کو یکلخت نظر انداز کر چکا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمعصر شاعر غزل لکھتا ہے لیکن "غزل کی زبان" میں نہیں۔ آج کی غزل کی زبان ہی بدل چکی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں سے

میں نے جب لکھنا سیکھا تھا پہلے تیرا نام لکھا تھا
جو پایا ہے وہ تیرا ہے جو کھویا وہ بھی تیرا تھا — ناصر کاظمی

دل کے تہہ خانے میں بارود بچھی ہو جیسے
ایک اک سانس پہ دل ہے کہ سُلگ جانے لگا — مخدوم محی الدین

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شئے
نشے کے جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے ‏ شہابؔ جعفری

کالک سی جم رہی ہے چمکتی زمین پر
سورج سے جل اُٹھا ہے ورق آسمان کا ‏ محمد علوی

ہم تو کھل جاتے ہیں دنیا پہ کتابوں کی طرح
آپ کیوں غم کو چھپاتے ہیں خزانوں کی طرح ‏ نقی علیخاں ثاقبؔ

یہی حال تشبیہات، استعارات، محاوروں اور ترکیبوں کا ہے۔ ہمعصر اُردو غزل اِس خصوص میں بآسانی ممیّز کی جاسکتی ہے کہ غیر متوقع تشبیہات، چونکا دینے والے استعارات، تاحال نظرانداز کئے جانے والے محاوروں اور معمولی معمولی سی ترکیبوں کو اُس نے مُعتبر اور موقّر بنادیا ہے۔ اُردو غزل کا قاری دُور دراز کار تشبیہات وغیرہ کا عادی رہا ہے، آج کل یہ سب فرسُودہ اور پامال قرار دئیے جاتے ہیں۔ یہ ساری چیزیں اتنی زیادہ بار پڑھی اور سُنی جاچکی ہیں کہ اِن میں کسی نُدرت اور نکھار کا احساس نہیں ہوتا۔ ہمعصر غزل نگار شاعر بھی اِس کو محسوس کرتا ہے۔ بایں ہمہ وہ نئی راہوں پر گامزن ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کو نئے ڈھنگ سے نئی تشبیہات اور نئے استعارات کے ذریعہ پیش کرتا ہے کہ قدامت، فرسودگی اور بوسیدگی کا احساس نہ ہونے پائے۔ ایسے بے شمار اشعار ملیں گے جو اپنی تشبیہات وغیرہ کے باعث زبانِ حال سے اپنی انفرادیت کی گواہی دیں گے ؂

ایک گرتی ہوئی دیوار کا سایہ بن کے
زندگی رہ گئی ٹوٹا ہوا رشتہ بن کے ‏ قمر اقبالؔ

مجھ کو گرنا ہے تو خود اپنے ہی سایہ پہ گروں
جس طرح سایۂ دیوار پہ دیوار گرے ‏ شکیبؔ جلالی

اے خدا میرا بدن اور تری بھیجی ہوئی موت
ایسے ہیں جیسے کوئی ریت کا گھر اور ہوا ‏ رئیس فرازؔ

چیختے زخمی پرندوں کی طرح سے آج بھی
دل سے ٹکرا کر پلٹ جاتی ہیں کتنی خواہشات ‏ خورشید احمد جامیؔ

افلاس کی راتوں سے ہے یوں دُور سویرا
جیسے کسی اُمت سے خفا کوئی پیمبر ‏ " "

اب کوئی نصف دام پہ بھی پوچھتا نہیں
یہ زندگی نصاب سے خارج کتاب ہے
کیفؔ احمد صدّیقی

ڈھونڈو اُجڑے ہوئے لوگوں میں وفا کے موتی
یہ خزانے تجھے ممکن ہے خرابوں میں ملیں ‏ احمد فرازؔ

ملبوس خوشنما ہیں مگر کھوکھلے ہیں جسم
چھلکے سجے ہوئے ہیں پھلوں کی دکان پر ‏ (شکیبؔ جلالی)

ہمعصر اُردو غزل کا مواد جداگانہ، لہجہ سپاٹ اور اندازِ بیان کھردرا سہی، لیکن اس کے باوجود یہ شعریت اور تغزّل سے عاری نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ تغزّل کا وہ مفہوم پُورا نہ ہو جو آج تک اِس لفظ سے وابستہ رہا ہے۔ تاہم ایک سرشاری، کیف، رچاؤ، گھلاوٹ، لطافت، شیرینی، سپردگی کی سی کیفیت اور مواد اور اُسلوب کی ہم آہنگی بہرکیف آج کی غزل میں پائی جاتی ہے — یہ دراصل شاعر کے خلوص، اُس کی دردمندی، تجربے کی شدت، فکر کی رسائی اور مشاہدہ کی گہرائی کا نتیجہ ہے۔ کتنی کھُلی ہوئی آواز اور کتنا دلنواز لہجہ ہے ؂

اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
جس طرح سُوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں ‏ احمد فرازؔ

شام ہی سے سو گئے ہیں لوگ آنکھیں مُوند کر
کس کا دروازہ کھلے گا کس کے گھر جائیگی رات ‏ شہزاد احمد شہزادؔ

اسی مقام پہ کل مجھ کو دیکھ کر تنہا
بہت اُداس ہوئے پھول بیچنے والے ‏ جمال احسانی

سر اُٹھایا تو جھک آئی شفق نے سر پرستا
اور جب بچھڑ گئے نقشِ کفِ پا سے ہم لوگ ‏ آدم یعقوبی

پاگل سی اک صدا کسی اُجڑے مکاں میں تھی
کھڑکی میں اک چراغ، بھری دوپہر میں تھا ‏ وزیر آغاؔ

ہمسفر پُوچھتے ہیں مرے لُٹنے کا سبب
اُن سے کیا کہتا کہ سلطانِ تکلّم بھی گیا ‏ شاذؔ تمکنت

پیار کا گیت، اندھیروں پہ اُجالوں کی پھوار
اور نفرت کی صدا، شیشے پہ پتھر برسے ‏ بشیرؔ بدر

دن گذارا تھا بڑی مشکل سے
پھر ترا وعدۂ شب یاد آیا ‏ ناصر کاظمی

ہم تم ملے تو اور اکیلے سے ہو گئے
یہ بھی ہمارے ربط کا اک سانحہ ہوا ‏ من موہن تلخؔ

سجالیا ہے گلستاں کی طرح گھر سارا
کسی کی یاد کے طاقوں میں رکھ کے گلدستے ‏ زبیرؔ رضوی

اور پھر ہم عصر اُردو غزل جدید اور نئی ہوتے ہوئے کلاسیکی قدروں کی بھی حامل ہے۔ یہ کلاسیکت اوڑھی ہوئی نہیں اور نہ مُستعار ہے بلکہ اُردو تہذیب سے مضبوط تعلق، گہری فکر، ماحول کے گہرے مطالعہ، فن پر غیر معمولی عبور اور زبان و بیان پر قدرت اور بے پناہ قدرت کا نتیجہ ہے۔ کلاسیکیت تو غزل کا بنیادی مزاج ہے لیکن اپنے لوچ اور لچک کے باعث اس نے ہر دور کی اعلیٰ، مہذب، شائستہ اور موقر روایات کا ساتھ دیا ہے، چاہیں تو آپ اس کیلئے نو کلاسیکیت کی اصطلاح وضع کریں، لیکن بہر صورت کلاسیکیت کا رشتہ غزل سے محکم ہے۔ ساخت اور بافت، ہر دو اعتبارات سے آج کی غزلوں میں ایک نیا پن، چھریرا انداز، ایک طرحداری اور ندرت کا احساس ہوتا ہے اور ہم عصر غزل نگار شاعر خواہ وہ ترقی پسند ہو کہ جدیدیت پسند، ہر دو کے یہاں اسی کے ساتھ ایک وزن و وقار، ٹھہراؤ، قرار، سنبھلا سنبھلا انداز، ماضی کے ورثہ کا احساس اور احترام، لب و لہجہ کی برگزیدگی اور دقیع اُسلوب، غزل کی پہچان ہیں۔ عصرِ حاضر میں ایسے شاعروں کی تعداد بھی کم نہیں جو غزل کے عالی حسب اور عالی نسب سے بہرہ ور ہیں، کہیں کہیں یہ آوازِ بازگشت معلوم ہوتی ہے، کہیں میر کے لہجہ کی غنائی اور گھلاوٹ ہے، تو کہیں غالب کا مفکرانہ اُسلوب، موجِ تہ نشین کی صورت میں ملتا ہے۔ یہ ایک حد تک تقلیدِ میر اور پیروئ غالب ہی سہی، لیکن یہ اس امر کا ثبوت بھی ہے کہ غزل کا اپنے شاندار اور قابلِ فخر ماضی سے گہرا اور اٹوٹ رشتہ ہے۔ یہ دلآویز اشعار ؎

کرۂ باد پہ صد رنگ مناظر تیرے
حلقۂ ارض میں یک نقشِ سمندر تیرا محمد احمد رمز

میں سوچتا تھا وطن جاکے پڑ رہوں گا کبھی
مگر فساد میں وہ گھر بھی جل گیا ہے میاں جاں نثار اختر

سیماب وشی، تشنہ لبی، بانجھری ہے
اس دشت میں گر رختِ سفر ہے تو یہی ہے مخدوم

یہ بھی عروجِ رنگ کا اک معجزہ سہی
پھولوں کی تازگی کو فروغِ شرر کہو غلام ربانی تاباں

دل کے لہو سے جس کو سنوارا تھا عمر بھر
وہ حلقۂ خیال مثالِ صلیب تھا حمید الماس

یہ زندگی بھی تو صہبا شکستِ آہو تھی
ہر ایک نقشِ وفا ناتمام ایسا تھا صہبا وحید

چلو کہ میں ہی کفارہ قتل ہوتا ہوں
لہو کا رنگ بھی آتا ہے سنگسار مجھے شاذ تمکنت

اب ایک آخری بات: ہم عصر اُردو غزل میں فن کی بے اعتدالیاں بھی بہت زیادہ ہیں۔ کہیں ترقی پسندی، کہیں ترقی پسندی سے گریز، کہیں نئے پن، جدیدیت اور جدت کے نام پر من مانی اور زبان و بیان کے تعلق سے بے پروائی بھی برتی گئی ہے۔ سہل انگاری اور تن آسانی سے بھی کام لیا گیا ہے جس کے باعث ابہام، بے معنویت، الفاظ کی شعبدہ گری، بعید از فہم تشبیہات استعارات، لایعنی ترکیبوں، مضحکہ خیز قافیوں اور ردیفوں کو بھی رواج پانے کا موقع ملا ہے۔ یہ دراصل فکر، مواد اور اُسلوب میں ہم آہنگی اور توازن کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ اسی باعث فنکاروں کو ترسیل کی ناکامی کے المیہ کا شکار ہونا پڑا ہے۔ یہ غزل کا بھی المیہ ہے، مگر اس کو کیا کیا جائے کہ غزل کو ان سب سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ ہم عصر غزل نگار شاعروں ہی کی بموجب ؎

غزل کی رعایت ہوئی ریزہ ریزہ
اُڑے رنگِ لالہ رُخاں کیسے کیسے باقر مہدی

توڑ کر نکلا میں ساری بندشیں
لوگ بولے فن نہیں کرتب ہوا کمار پاشی

ظاہر ہے اس طرح غزل، غزل تو کیا بنتی، غزل کا کارٹون بن گئی۔ ایسی ہی کارٹونی غزلوں کے کارٹون اشعار ہیں ؎

چمک چمکار نے شب شہر نے کی
مزے محکم، الف زنجیرنے کی ظفر اقبال

چھ دنوں تک شہر میں گھوما وہ بچوں کی طرح
ساتویں دن جب وہ گھر پہنچا تو بوڑھا ہو گیا کمار پاشی

رہے کرسیوں پر جھکتے بدن
مگر تیبلوں کا یہ حصہ نہ تھا پرکاش فکری

شیشے کی سلائی میں کالے بھوت کا چڑھنا
بام کاٹھی کا گھوڑا نیم کانچ کی گولی بشیر بدر

برف میں دبا مکھن، موت، ریل اور رکشا
زندگی، خوشی، رکشا، ریل، موٹریں ڈولی " "

بتی بجھی تو کمرے سے باہر چلا گیا
مجھ سے زیادہ تیز مرا سایہ دوڑ کر محمود رضوی برق

دلائی یاد مچھیرن کے جسم کی بُو نے
ذلیخا بھی پچھلے جنم اک غریب مچھوا تھا صادق

(باقی صفحہ ۳۱۰ پر دیکھئے)

نامی انصاری
۹۵/۱، پریڈ - کانپور (یوپی)

جدید غزل

ادب اور شاعری میں جدید اور قدیم کے درمیان کوئی ایسی حدِ فاصل نہیں کھینچی جاسکتی جو جغرافیائی حدود کی طرح واضح اور متعین ہو تاہم میلانات اور رجحانات نیز اسالیبِ بیان کی بنا پر اس کی افہام و تفہیم کی کوشش کیجاسکتی ہے۔ اُردو غزل ہی کو لے لیجئے۔ ولی دکنی سے لیکر آج تک اس کی کارفرمائی مسلّم رہی ہے اور اُس میں ہم بدلتے ہوئے میلانات اور اسالیبِ بیان کا اندازہ لگاسکتے ہیں۔ مرزا مظہر جانِ جاناں، میر مبارک آرزو اور شاہ حاتم کے مقابلے میں میر، سودا اور درد نئے افکار و خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصحفی اور انشا کے مقابلے میں غالب، مومن، ذوق، صہبائی، آزردہ اور شیفتہ جدید کہے جاسکتے ہیں۔ ناسخ اور آتش بھی ایک طرح سے جدید پن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ داغ، امیر، جلیل، تسلیم وغیرہ اگر انحطاطی دور کے شاعر ہیں تو حسرت، اصغر، فانی، جگر، یاس یگانہ اور صفی نے اُردو غزل میں نئے خیالات اور کسی حد تک عصری مسائل و افکار کو جگہ دی۔ اقبال نے اُردو غزل کو ایک نئی سمت و رفتار اور نئے رنگ و آہنگ سے رُوشناس کیا۔ ترقی پسند تحریک کے دوران غزل کو نئی آب و تاب اور فکر و نظر کے نئے اُفق ملے۔ فیض، مجروح، جذبی، ساحر، تاباں، مجاز وغیرہ نے کلاسیکی اندازِ بیان کی پیروی کرتے ہوئے بھی اُس میں رُوحِ عصر کی تابانی سمودی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کی تحریک شروع ہوئی اور ساتھ ساتھ غزل نے بھی نئی انگڑائی لی۔ نہ صرف موضوع بلکہ اسالیبِ بیان اور طرزِ فکر کے اعتبار سے بھی جدید غزل نئی راہوں پر جانکلی ہے۔ جدید غزل بُنیادی طور سے شاعر کی اندرونی نفسیات و کیفیات کی آئینہ دار ہے۔ وہ حیات اور کائنات کے مسائل سے براہِ راست آنکھیں نہ ملا کر اُس کے ردِّ عمل کو انسانی ذہنوں پر ہونے والے ارتعاش کی صورت میں ظاہر کرتی ہے۔ جدید شاعری خارجی زندگی اور دنیا میں ہونے والے واقعات و حادثات کو شاعری کا موضوع تسلیم نہیں کرتی۔ بقول

شاعر بھی

عتیق حنفی: نئی شاعری کیفیات، تاثرات اور احساسات کی شاعری ہے۔ شاعر اپنے آس پاس سے کیسے متاثر ہورہا ہے اور تغیّراتِ زمانہ اسکے احساسات اور جذبات کے نظام پر کس طرح اثر انداز ہورہے ہیں۔ نئی نظم اس کا آئینہ ہے۔ "نئی شاعری مذہب، فلسفہ، سائنس، سماجیات اور سیاسیات وغیرہ سے نہ تو وجدان حاصل کرتی ہے نہ اُس کی طرف رہنمائی کے لئے دیکھتی ہے بلکہ وہ بذاتِ خود ایک حُسن اور فلسفہ ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ نظریہ پھر "ادب برائے ادب" کے فرسُودہ نظریے کی طرف مراجعت ہے۔ شاعرانہ تخلیق کا مقصد صرف اپنے خالق کی ذہنی آسُودگی ہی نہیں ہے بلکہ وہ قاری اور سامع کے جمالیاتی ذوق کی تسکین اور ذہنی و رُوحانی انبساط اور بالیدگی کا ذریعہ بھی ہے۔ شاعری اگر اس معیار کو نظر انداز کرتی ہے تو وہ دیوانے کا خواب بن کر رہ جائے گی۔ شاعر اور سامع کا رشتہ یُوں ہی کافی کمزور ہو چلا ہے۔ ادب اور شاعری پر کتابیں جتنی تیزی سے شائع ہورہی ہیں، پڑھنے والوں کا حلقہ اتنی ہی تیزی سے سمٹتا اور سکڑتا جارہا ہے۔ اُردو دنیا کے لئے خاص طور سے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔ اب سے نصف صدی پہلے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ افراد ادب اور شاعری کا خاصا ذوق رکھتے تھے اور وہ خواہ کسی پیشے سے وابستہ ہوں مگر اپنے ادبی ذوق کی تسکین کے لئے شعر و ادب کی دنیا سے کسی نہ کسی طور سے تعلق ضرور رکھتے تھے۔ ایک طرح سے یہ معیارِ شرافت کی دلیل تھی، مگر آج کے دور کی فضا کچھ دوسری ہی قسم کی ہے۔ اب شعر و ادب کا تعلق صرف کالجوں اور یونیورسٹیوں کے حلقۂ اربابِ درس و تدریس سے یا اُن شعرا و اُدبا سے ہے جو خود بھی تخلیقی عمل میں مصروف ہیں۔ متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ افراد کی دلچسپی مشاعروں سے آگے نہیں بڑھ پاتی اور کم تعلیم یافتہ لوگ فلمی اور جاسوسی قسم کے ناولوں میں کھوئے رہتے ہیں۔ جدید

شاعری کے امکانات کا جائزہ لیتے ہوئے اِن باتوں کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا۔ ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ جو اب ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے کھڑا ہوا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ جدید شاعری کے لئے باذوق قاری کہاں سے آئیں گے۔ پہلے براہِ راست اندازِ بیان کی وجہ سے شاعر اور سامع کے درمیان اجنبیت کی کوئی دیوار حائل نہ تھی پھر جب علامت نگاری کا دَور آیا تو چونکہ وہ کلاسیکی ادبیات سے براہِ راست مربوط تھا اس لئے اُس وقت بھی سامع کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم ہوتا رہا مگر اب جو نئی علامات کا اندھا دُھند استعمال روایات سے بالکل کٹ کر ہو رہا ہے اور سامع سے نئی شاعری کو سمجھنے کے لئے ذہنی ریاضت کا مطالبہ کیا جا رہا ہے، وہ آخر کیوں اور کس لئے؟ سامع کو کیا غرض پڑی ہے کہ وہ ذہنی جمناسٹک کرے اور سمندر کو کھنگال کر موتیوں کی دید و دریافت کرے۔ بہرحال جدید غزل باوجود نئی نئی علامتوں اور اسالیبِ بیان کے نئے نئے سانچوں کے سُننے والوں کو متاثر بھی کرتی ہے اور اُن کے ذہنوں کو مسرّت و انبساط کا احساس بھی عطا کرتی ہے۔ نئی شاعری کا محور عام طور سے تنہائی کا المیہ، وُجود کا بکھرنا، چہرے کی غیریت، ذات کا کرب، لفظ کی نارسائی اور شکستِ خوردگی کی فضا ہے، جیسے جدید شعرا علامات و استعارات کے نئے نئے سانچوں میں ڈھال کر پیش کرتے رہتے ہیں۔ جدید شاعری کی علامات میں سمندر، ریت، دشت، بگولے، پانی، بادِ سموم، جنگل، سانپ، گرد، دوپہر، دھوپ، چہرہ، رات، صحرا، سڑک، اندھیرا، برف، شجر وغیرہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہ الفاظ اُردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہے ہیں مگر جدید غزل میں یہ اور اسی قسم کے اشعار جس کثرت سے اور جس طرح نئے مفاہیم کے ساتھ استعمال کئے گئے ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ اِن الفاظ کا سرسری جائزہ لینے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نیا ذہن مظاہرِ فطرت سے خود کو قریب اور انسان کے بنائے ہوئے تہذیب و تمدّن کی قلعہ بندی سے مغائرت محسوس کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ سائنس کی لائی ہوئی صنعتی زندگی کی پیچیدگیوں، ہولناکیوں اور مشینوں کے متعفن دھوئیں سے بھاگ کر اپنے وجود کی تہوں میں کھو جانا چاہتا ہے۔ وہ بھری پُری دنیا میں بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے یہاں تک کہ بدن کا حصار بھی اسے قیدِ گراں معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر آلِ احمد سرور جب اِس تنہائی کی توجیہہ یہ کہکر کرتے ہیں کہ "جب بڑے شہروں کے جنگل میں کوئی اِس گھات کو نہ پُوچھے، جب مشین کی حکمرانی دل و دماغ کو کچل دے، پُرانے عقیدے ساتھ نہ دیتے ہوں، جب ہر طرف رایوں، خیالوں، مذہبوں اور دلوں کا نیلام ہو رہا ہو تو ایک حسّاس ذہن جسے اپنی انفرادیت عزیز ہے جو اپنی نظر کے ساتھ وفادار رہنا چاہتا ہے تنہا نہ محسوس کرے تو کیا کرے۔" (مسرت سے بصیرت تک صفحہ ۲۴۰) تو وہ صدیوں کی پیدا کردہ تہذیبی اقدار اور انسان کی فطری تمدنی جبلت کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

جدید غزل رسکہ بند شاعری، روزمرہ اور محاورات اور ڈھلی ڈھلائی ترکیبوں اور بندشوں سے شعوری طور پر گریز کرتی ہے۔ اِس کے بجائے اُس نے طرزِ بیان کے نئے سانچے وضع کرنے کی کوشش کی ہے جو غزل کے کلاسیکی اندازِ بیان سے نمایاں اور مختلف ہے۔ روزمرہ کی زندگی کے بہت سے ایسے عام الفاظ غزل میں شعوری طور سے داخل کئے جاتے ہیں جن کو اب تک غزل کی سرحدوں میں در آنے کی اجازت عام طور سے نہ تھی۔ اور اِس سے غزل میں تنوّع اور وسعت پیدا ہوئی ہے اور اُس کے نئے امکانات واضح ہوئے ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں اگرچہ غالب اور بعض دیگر شعراء کے یہاں بھی غزل میں نئے اور نامانوس الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں مگر اُنھیں عام طور سے قبولیتِ عام کا درجہ حاصل نہ ہوسکا اور غزل کی زبان ایک خاص دائرے میں محصور رہی۔ مگر بیسویں صدی میں اقبال نے پھر غالب کی روایت کو زندہ کیا اور غزل کو ایک جدید زبان سے روشناس کرایا۔ جدید شاعروں نے بہ تمام و کمال اپنی توجہ اس طرف مبذول اور اظہارِ بیان کے نئے سانچوں کو مروّج کرنے میں مجتہدانہ کوششیں کیں۔ اُن کی دس پندرہ سالہ تگ و دَو نے برگ و بار لانے شروع کر دئے ہیں اور یہ طرز اب قبولیتِ عام کی راہوں پر گامزن ہے۔ اِس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شعراء بھی جو نظریاتی طور پر جدید شاعری کے موضوعات سے اتفاق نہیں کرتے، رموز و علائم کے نئے سانچوں کو اپنی شاعری میں داخل کرنے لگے ہیں۔ جاں نثار اختر اور غلام ربانی تاباں کی تازہ شاعری اِس کا بیّن ثبوت ہے۔ تاہم یہ کام اتنا آسان نہیں جتنا بظاہر نظر آتا ہے، بقول احمد ندیم قاسمی "مروّجہ الفاظ کو نئے معنی کا سرمایہ بخشنا یا غیر مانوس الفاظ کو شعری زبان سے متعارف کرانا شاعر کی قوّتِ گویائی کی کڑی آزمائش ہے۔ اگر شاعری کا مُدّعا یہ ہے کہ وہ الفاظ کے نئے مفاہیم کی مدد سے باذوق قاری کے ذہن کو زیادہ آسودہ کر سکے تو اُس کی جدّت پسندی ایک تعمیری اور ارتقائی کردار ادا کرتی ہے"۔ نئے اور نامانوس الفاظ کو غزل میں داخل کرنے کا جو سلسلہ آج کل چل پڑا ہے اُس میں افراط و تفریط کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اگرچہ نئے تجربوں کے دَوران ایسا ہونا ناگزیر ہے پھر بھی اِس معاملے میں احتیاط سے قدم

اُٹھانے کی ضرورت تھی۔ نئے تجربوں کے نام سے بہت سی بے اعتدالیاں غزل میں در آئی ہیں چونکہ جدید شعراء میں خود احتسابی کی کمی ہے اور نقاد اُس کی تادیب اِس ڈر سے نہیں کرتے کہ مبادا اُن پر کم فہمی کا الزام نہ لگ جائے اِس لئے یہ سلسلہ بے روک ٹوک چل رہا ہے۔ غالب نے جب یہ کہا تھا کہ

ٹوٹی دریا کی کلائی زُلف اُلجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

تو اُنھوں نے مہمل گوئی کی ایک مثال دی تھی، مگر آج کل اِس قسم کے اشعار کو تجریدی آرٹ کا نمونہ سمجھا جا رہا ہے۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائیگی۔

سُورج کو چونچ میں لئے مُرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دئیے رات ہوگئی — ندا فاضلی

میں شیر خواروں کے ہمراہ پھر وہیں پہونچا
یہ دیکھنے کہ اِدھر کتنے لوگ آتے ہیں — بشیر بدر

چلنے لگے خلا میں ہواؤں کے نقش پا
سُورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا
اس لئے ہے یہ شکر — شکر ہے لاہوری

جسم سے پہرا اُٹھا یہ کھُردری کھالیں اُدھیڑ
خُون کی جھاڑی سے پھر ان ہڈیوں کی گرد جھاڑ — رشید افروز

حمّام کے آئینے میں شب ڈوب رہی تھی
سگریٹ سے نئے دن کا دُھواں پھیل رہا تھا — عادل منصوری

تاہم جدید غزل میں یہی سب کچھ نہیں جس کی مثال اُوپر گذر چکی۔ جن لوگوں نے جدیدیت کو صرف فیشن کے طور پر قبول نہیں کیا اُنھوں نے نئے اسالیب بیان کے ساتھ نئے اور اچھوتے تجربوں کو بھی غزل میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ میں اِسے جدیدیت کا بڑا کارنامہ سمجھتا ہوں کہ اُس نے روایتی مضامین حُسن و عشق اور اخلاق و تصوّف اور اُن کے لوازمات سے عمداً گریز کیا ہے اور اس میں زندگی اور فرد کی نفسیات کی دُروں بینی کو بروئے کار لانے اور ایسے تجربوں کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے جو اب تک غزل کی قلمرو سے باہر کی چیز سمجھے جاتے تھے۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں نعرے بازی کی زیادتی اور سیاسی تحریکات کے افراط کے باوجود غزل میں رُوحِ عصر کی نمائندگی متانت اور سنجیدگی کے ساتھ کی گئی۔ فیضؔ، مجروحؔ، مجازؔ، جاں نثار اخترؔ، کیفیؔ، مخدوم محی الدین وغیرہ نے شاعر۔ بمبئی جہاں غزل کے فن کو اہتمام اور احترام سے برتا ہے وہاں غزل کے نئے امکانات روشن سے روشن تر ہو گئے ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ جدید غزل سے بھی نئے امکانات کی مزید راہیں اُستوار ہو رہی ہیں۔ افراط و تفریط تو نئی تحریک کا مقدمہ ہے، مگر وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ جب گرد چھٹتی ہے اور مطلع روشن ہو جاتا ہے تو کھرے کھوٹے کو پہچاننے اور الگ الگ کرنے کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ بہرحال یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت میں نظریاتی بُعد کے باوجود غزل کے فکری ارتقاء اور مُسلسل عمل کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ جدید غزل کے چند منتخب اشعار سے شاید میرے خیال کی مزید وضاحت ہو سکے۔

وہاں اُچھال کے پھینکا تھا موجِ دل نے مجھے
جہاں سے خلق بھی غائب تھی اور خدا بھی نہ تھا — ظفر اقبال

رُوح کو در کھتے ہیں قیدِ رنگِ سیاہ و سفید
سختیٔ شام اور ہے بادِ سحر ہے الگ — " "

اور بھی آکر بڑھی سادہ دلی حُسن کی
شہر کے ماحول کا اُس پہ اثر ہے الگ — " "

ناگاہ اپنے سر پہ وہ دیوار گر پڑی
بیٹھا تھا ایک عمر سے جس کی پناہ میں — " "

فریبِ سبز ہے ایسا سوادِ ساحلِ دل
یہاں سے جائیگی یہ موجِ بے خرام کہاں — " "

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا لہو بدن کا رواں مُشتِ پر میں تھا — وزیر آغا

آئی تھی اک صدا کہ چلے آؤ، اور میں
صحرا عبور کر گیا شوقِ فضول میں — " "

چھتیں تھیں بند دُھواں اُٹھ کے پھیلتا کیسے
ہَوا نہ تھی تو اکیلا شرارہ کیا کرتا — شمس الرحمٰن فاروقی

نہ آب ہے آب میں موتی نہ خاک میں سونا
مری طرح ہوئے خالی یہ بحر و بر بھی کیا — بانیؔ

دیوارِ ہجر پر تھے بہت صاحبوں کے نام
یہ بستیٔ فراق بھی شہرت سرا ملی — ساقی فاروقی

میں وہ مُردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی
بَین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا — " "

جو شجر سوکھ گیا ہے وہ ہرا کیسے ہو
میں پیمبر تو نہیں میرا کہا کیسے ہو — شہزاد احمد

میں کہ خوش ہوتا تھا دریا کی روانی دیکھ کر
کانپ اُٹھا ہوں گلی کوچوں میں پانی دیکھ کر — 〃

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا
میں ہاتھ میں تلوار لئے جھوم رہا تھا — عادل منصوری

بنا رہا ہوں ہر اک رُخ سے شام کا منظر
پڑا ہے ڈھلتے رنگوں سے واسطہ مجھ کو — ممتاز راشد

وقت کے ذہن میں شاید مرا خاکہ ہی نہیں
اک خلا ہوں کہ تعیّن مرا ہوتا ہی نہیں — غلام مرتضٰی راہی

وہ خشک ہونٹ ریت سے نم مانگتے رہے
جن کی تلاش میں کئی دریا گذر گئے — بشیر بدر

اخبار کے صفحات پہ کیا ڈھونڈ رہے ہو
چہروں پہ بھی لکھی ہوئی تاریخ جہاں ہے — 〃

پتھروں کا خوف اسکی جان کا دشمن ہوا
کون پوچھے کیوں لگائی اُس نے شیشوں کی دُکاں — پرکاش فکری

صحرا میں آ گرا تھا کہیں سے جو برگِ سبز
اُس کو بھی اپنے ساتھ اُڑائے گئی ہوا — محسن زیدی

دشت تا دشت پھیل جائے گی
دھوپ کو بادلوں کا ڈر نہ رہا! — حسن عزیز

خاک ہو کر بھی مہکتے ہیں گلابوں کی طرح
چند چہرے جو مقدس ہیں کتابوں کی طرح — منیر انصاری

مآلِ نکھارِ حُسنِ جسم و جاں کسے معلوم
بہاؤ تیز بہت رات کی ندی کا ہے — عشرت ظفر

وقت بے وقت دستکوں کا عذاب
اور کیا مجھ کو میرا گھر دے گا — محمد احمد رمز

رہ گیا مشتاق دل میں رنگِ یادِ رفتگاں
پھول مہنگے ہو گئے قبریں پُرانی ہو گئیں — احمد مشتاق

ان اشعار کے سرسری مطالعے سے بھی پتا چلتا ہے کہ جدید غزل زندگی کی راہوں کی دید و دریافت میں سرگرداں ہے۔ پورے آدمی کی تلاش اس کا مطمحِ نظر ہے تاہم گرمیِ اندیشہ اور نشاطِ تصوّر سے اس کا دامن خالی ہے

شاعر۔ بمبئی

جس کی وجہ سے وہ کسی حد تک یک رُخی بھی ہو گئی ہے۔ جدید غزل کے علم برداروں کو اس طرف بھی توجہ دینی چاہئے۔ تنوّع اور رنگا رنگی زندگی ہی کا نہیں فن کا بھی تقاضہ ہے۔

○○

بقیہ: "جدید اُردو غزل کا مزاج" صفحہ ۳۰۰

جو کثرتِ استعمال کی وجہ سے علامتوں کا درجہ اختیار کرتے جا رہے ہیں۔ (علامتوں کے بننے کا یہی عمل بھی ہے) چونکہ زندگی خود تمام تر دردوں سے محرومی کی وجہ سے اپنا شکوہ کھو چکی ہے۔ اِسی لئے نئی غزل میں ایک طرح کی اثر انگیز سادگی ہے۔ نئی غزل کے آہنگ میں بھی ایک طرح کا دھیما پن ہے جو انکشافِ ذات، خود کلامی اور خود اظہاری کے رُجحان کی ترجمانی کرتا ہے۔ اِس میں ترقی پسند غزل کی پُرشکوہ خطابتوں کا آہنگ نہیں، ایک ایسا آہنگ ہے جو سُننے والے کو مرعوب نہیں کرتا بلکہ متاثر کرتا ہے۔ یہاں اس بات کا اعتراف ضروری ہے کہ نئی غزل ابھی تشکیلی دَور سے گُزر رہی ہے۔ وہ روایت اور تجربے کی کشمکش سے بھی دوچار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی حسیّت کے اظہار میں نئی غزل کبھی تو کامیاب ہوتی ہے اور کبھی ہیئت پرستی میں مُبتلا ہو جاتی ہے۔ یہ صورتِ حال اُس وقت تک باقی رہے گی جب تک ہم نئی جمالیات کے معیاروں کو سمجھ نہیں لیں گے اور ان کے ہموار اظہار کے لئے نئی شعری زبان پر قادر نہیں ہو جائیں گے۔

○○

بقیہ: "ہم عصر اُردو غزل" صفحہ ۳۰۶

ہو سکے تو خرید لو تلوار
کیوں گلا کاٹتے ہو خنجر سے — وقار واثقی

میں' ہمعصر اُردو غزل کے اِس پہلو پر روشنی نہ ڈالتا' لیکن اِس پہلو کی وضاحت ہمعصر اُردو غزل کے خدوخال کو بہ تمام و کمال سمجھنے کے لئے ناگزیر ہے۔ ہمعصر اُردو غزل منفی پہلو (یا پہلوؤں) کی حامل سہی' تاہم اِس سے مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔ اِس کی خامیوں اور منفی پہلوؤں کے باوجود اِس سے انکار کی گنجائش نہیں کہ ہمیشہ کی طرح اُردو شاعری کی بقاء اور نکھار کا انحصار اِس دَور میں اور آئندہ بھی غزل ہی پر ہوگا۔ اُردو شاعری کی کوئی اور صنف غزل کی حریف ہونے کی جرأت نہیں کر سکتی!

○○

جمیلؔ مظہری

○

جو سجدۂ شکر میں جھکا ہے، ہنسو نہ اُس فاقہ کش گدا پر
خُدا نہ کردہ یہ وقت آئے کہ بندگی طنز ہو خُدا پر!

ہَوا میں شمعیں اگر جلائیں تو اِس میں تیرا قصور کیا ہے
ہَوا نے کی تیرگی سے سازِش، بجا ہے خفگی تری ہَوا پر

نہ اپنے دل کی لگی بُجھا یُوں، نہ کر جہنم کا تذکرہ یُوں -!
سنبھال اپنے بیاں کو وَاعِظ کہ آنچ آنے لگی خُدا پر

جب اُن کی مرضی نہیں ہے اِس میں تو کیوں کرے کوئی اُن پہ احساں
یہی تو وہ اعتراض ہے، جو ہُوا ہے اکثر مری وَفا پر

خَبیر تُو ہے، بَصیر تو ہے، یہ کیا خوشامد کی گفتگو ہے
ہوئی قصیدے کی شان پیدا تو حرف آنے لگا دُعا پر

جنھیں تھی اک جام کی ضرورت خُم اُن کے آگے دھرے ہیں ساقی
ہزار ہا کُوزہ ہائے خالی کا قرض ہے تیری اِس عطا پر

یہ تحمّل کب تک، یہ چھاؤں کب تک، رہے گا ہاتھوں میں پاؤں کب تک؟
جمیلؔ کانٹے نکل چکے ہوں تو رحم کر اپنے رہ نُما پر

○ یحییٰ منزل - چوآلال لین - پٹنہ - ۸۰۰۰۰۸

غلام ربانی تاباں

○

تم ہی بتاؤ پکارا ہے بار بار کِسے
عزیز رکھتے ہیں غم ہائے روزگار کِسے

سکوتِ راز کہو یا سکوتِ مجبوری
مگر لبوں کی جسارت تھی ناگوار کِسے

خزاں میں کس نے بہاروں کی دلکشی بھردی
دعائیں دیتا ہے دامن کا تار تار کِسے

کہاں وہ داغ کہ دل کا گُماں کرے کوئی
سمجھئے عہدِ تمنا کی یادگار کِسے

نسیمِ صبح کا غُنچوں کو انتظار سہی
ہوائے دشت ہوں مَیں، میرا انتظار کِسے

ستم کو آب و ہوا سازگار ہے ورنہ
نصیب ہوتے ہیں دُنیا میں غم گُسار کِسے

شگفتگی کا اشارہ ہے پھول برسیں گے
نجانے آج نوازے گی شاخِ دار کِسے

جراحتوں کے خزانے لُٹا دئے تاباںؔ
کیا ہے راہ کے کانٹوں نے اِتنا پیار کِسے

○ جامعہ نگر - نئی دہلی - ۱۱۰۰۲۵

شاعر - بمبئی -

آلِ احمد سُرور

○

بشر کی رُوح میں یہ اضطراب کیسا ہے
سوال کیا تھے اور اُن کا جواب کیسا ہے

خطا ہوئی تھی پر اتنا گُناہ گار نہ تھا
یہ سوچنے کا مُسلسل عذاب کیسا ہے

سَروں پہ چلتے ہیں دِل میں اُتر نہیں سکتے
کوئی بتائے کہ یہ اِنقلاب کیسا ہے

حُقوق گھٹ گئے اور فرض ہو گئے لیبے
تمہاری بزم میں یارو حساب کیسا ہے

خلش جنُوں کی سزا، پیاس آگہی کا صِلا
مرے لئے کرمِ بے حساب کیسا ہے

سَوال کرتے رہو، خیریت اِسی میں ہے
یہ سوچ کر نہ رُکو تم جواب کیسا ہے

گدائے خواب بھی، پابستۂ حقیقت بھی
خُدا کی بستی میں اِنساں خراب کیسا ہے

○ ۵ - پروفیسرز کوارٹرز۔ کشمیر یونیورسٹی - سری نگر ۱۹۰۰۶

اعجاز صدّیقی

○

جو گھر بھی ہے، ہم صورتِ مقتل ہے، ذرا چل — کھٹکائیں شہیدوں کے دریچوں کو، ہوا چل
اِک دَوڑ میں ہر منظرِ ہستی ہے، چلا چل — چلنے کی سکت جتنی ہے، اُس سے بھی سوا چل
ہو مصلحت آمیز کہ نا مصلحت آمیز — جیسا بھی ہو، ہر رنگِ تعلّق کو نبھا چل
رُکنا ہے، تو اک بھیڑ کو ہمراہ لگا لے — چلنا ہے، تو لے ہم سفرِ راہ نُما چل
تڑخی ہوئی دھرتی کی طرف دیکھ نہ مُڑ کر — تُو اپنے ہی ساحل پہ برسنے کو گھٹا چل
بے معنیٔ الفاظ بھی الفاظ کا فن ہے! — سمجھے کہ نہ سمجھے کوئی — انبار لگا چل!
تعزیرِ تعلّق میں بھی ہے لطفِ تعلّق — کچھ اور نہیں ہے، تو مرا دل ہی دُکھا چل
نکلی بھی اگر دھوپ کو کجلائی سی ہو گی — بدلی ہی میں، بھیگے ہوئے دامن کو سُکھا، چل
ناخواندگیاں اُلٹیں گی تاریخ کے اوراق — نام اپنا کسی صفحۂ سادہ پہ لکھا چل!
سوئی ہوئی لگتی ہیں سبھی جاگتی آنکھیں! — اوڑھے ہوئے تُو بھی کوئی خوابوں کی رِدا چل
جذبوں کے در و بام پہ طاری ہے خموشی — نادارئ احساس کی زنجیر ہِلا، چل

یاں شیخ[1] ادب دوست، وہاں چاند[2] سخن دوست
اعجاز کو محبوب ہیں کشمیر و ہماچل

۱۔ شیخ محمد عبداللہ۔ وزیرِ اعلیٰ، جموں و کشمیر
۲۔ برادرم لال چند پرارتھی چاند۔ سابق وزیر ہماچل پردیش

شاعر۔ بمبئی۔

جگن ناتھ آزاد

○

ہو گئے رخصت یہاں سے ہائے کیا کیا آشنا — اب کہاں اِس شہر میں کوئی ہمارا آشنا!
اے دلِ رفتہ، نشاطِ عہدِ رفتہ کو نہ ڈھونڈ — ! یہ نئی دنیا ہے، اِس میں کون کس کا آشنا
زندگی بھر کا تعلق آ گیا کس موڑ پر، — آشنا برسوں کا اِک پل میں ہُوا نا آشنا
اب کُھلا اِس باغ میں مَیں سبزۂ بیگانہ تھا — میں سمجھتا تھا کہ میں ہُوں اِس چمن کا آشنا
ساقیِ میخانہ تجھ سے تشنگی کی کیا کہوں ! — زندگی صحرا نورد و شوق دریا آشنا
یہ نہیں ہے آشنائی، یہ نہیں بیگانگی! — یا تو بیگانہ ہوا انساں اور ہو یا آشنا
مصرعِ صائب یہ ہیں میرے دل و جاں وجد میں — فرق باشد جانِ ما، از آشنا تا آشنا
اے وطن اب کیا کہوں صحرائے اعظم کا سفر — آتی تھی نظروں میں میری ریگِ صحرا آشنا

کٹ گئی آزاد! کس بیگانہ پن میں زندگی
کاش ہوتا شہر میں کوئی ہمارا آشنا

○ شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی۔ جموں (کشمیر)

شاذؔ تمکنت

○

کچھ عجب آن سے لوگوں میں رہا کرتے تھے
ہم خفا رہ کے بھی آپس میں ملا کرتے تھے

اتنی تہذیبِ رہ و رسم تو باقی تھی کہ وہ
لاکھ رنجش سہی، وعدہ تو وفا کرتے تھے

اُس نے پوچھا تھا کئی بار مگر کیا کہیئے
ہم مزاجاً ہی پریشان رہا کرتے تھے

ختم تھا ہم پہ محبت کا تماشہ گویا
رُوح اور جسم کو ہر روز جُدا کرتے تھے

ایک چُپ چاپ لگن سی تھی ترے بارے میں
لوگ آآ کے سُناتے تھے، سُنا کرتے تھے

تیری صُورت سے خُدا سے بھی شناسائی تھی
کیسے کیسے ترے ملنے کی دُعا کرتے تھے

اُس کو ہمراہ لئے آتے تھے میری خاطر!
میرے غمخوار مرے حق میں بُرا کرتے تھے

زندگی ہم سے ترے ناز اُٹھائے نہ گئے
سانس لینے کی فقط رسم ادا کرتے تھے

ہم برس پڑتے تھے شاذؔ اپنی ہی تنہائی پر
ابر کی طرح کسی در سے اُٹھا کرتے تھے،

○ ۱۷-۱-۳ معظم پورہ۔ حیدرآباد (اے۔پی)

نازش پرتاپگڑھی

○

زیست سے عہدِ وفا کر کے مُکرتے ہی نہیں
لاکھ تدبیر ہو، ہم دار پہ مرتے ہی نہیں

جاں سے جاتے ہیں زمانے سے گذرتے ہی نہیں
حق پہ مرتے ہیں جو انسان وہ مرتے ہی نہیں

دِل کو چھو لیتے ہیں کیا جانئے کِس پہلو سے
بعض لمحے، کہ جو تا عمر گذرتے ہی نہیں

ریت کی طرح ہُوا کرتے ہیں افکارِ بلند
جو کبھی وقت کی مٹھی میں ٹھہرتے ہی نہیں

کُچھ تبسم میں تو چھُپ جاتے ہیں کُچھ اشکوں میں
یہ مہ و سال گذر کر بھی گذرتے ہی نہیں

صرف اِتنا ہے کہ جم جاتی ہے گردِ مہ و سال
ورنہ زخمِ دلِ انساں کبھی بھرتے ہی نہیں

کیا مشیّت ہے کہ جب تک نہ ہو ظلمت کو فروغ
نور زادوں کے خدو خال نکھرتے ہی نہیں

وہ بھی کیا منزلِ ادراکِ محبت ہے کہ جب
دِن گذر جاتے ہیں لمحات گذرتے ہی نہیں

اپنی غزلوں میں سموتا ہوں میں اُن زخموں کو
جو ہنسی بن کے مرے لب پہ اُبھرتے ہی نہیں

میرے وجدان پہ کیا وقت پڑا ہے نازش
ٹوٹ جاتے ہیں مگر خواب بکھرتے ہی نہیں

○ بیگم وارڈ - پرتاپگڑھ (یو-پی)

شاعر - بمبئی -

حسن نعیم

○

(۱)

وہ ضرور مجھ سے ملا حسن، مگر اک لباسِ حجاب میں
کبھی چاندنی کے سرِ فلک، کبھی نورِ بن کے سراب میں

مجھے کوئی اپنا بنائے کیا، کوئی کیسے پاسِ وفا کرے
نہ قیام مجلسِ یار میں، نہ قرار خیمۂ خواب میں

مری آرزو میں فسانہ خواں، مری جستجو میں سخن وراں
مجھے ڈھونڈتے تھے ورق ورق، میں چھپا تھا رُوحِ کتاب میں

کسی آب جُو کی تلاش میں، مجھے دشت دشت ہے گھومنا
جسے گُل کا سایہ ملا نہ ہو، رہے جا کے شہرِ گلاب میں

کسے ہوش میں ہو گماں ابھی کہ یہیں ہیں شاہِ غزل نعیمؔ
کوئی دل نواز جہاں ملا، اُسے لائے بزمِ شراب میں

(۲)

آگیا ہے تو اُسے در سے اُٹھانا کیا ہے
اور صحرا کا ہے باشندہ، دِوانہ کیا ہے

کیا ہے دُنیا جو نہیں معرکۂ یاس و اُمید
اک صف آرائی کا منظر ہے، زمانہ کیا ہے

اُن سے پنہاں ہے مرا داغ، تو میں ہوں پنہاں
اُن پہ روشن ہے اگر داغ، دکھانا کیا ہے

اِس میں کچھ وصفِ نگارش ہے، نہ جوشِ تخیئل
چند یادوں کی نوازش ہے فسانہ کیا ہے

اپنا فن ایک طلب، ایک خلش ہے شاید
ورنہ غزلوں میں حسنؔ سوزِ شبانہ کیا ہے

○ ڈی ۸ شی، ساؤتھ ایکسٹینشن۔ پارٹ II نئی دہلی ۴۹

کشمیر کی غزلیں:

مظہر امام

(۱)

جاگتی آنکھیں لُٹاتی ہیں زر و گوہر ابھی
شہر سے لَوٹے نہیں خوابوں کے سَوداگر ابھی

یہ تماشا بھی دکھائے گا وہ بازی گر ابھی
آگریں گے وقت کے دیوار و بام و دَر ابھی

قتل ہوتے جا رہے ہیں نیلے پیلے شوخ رنگ
پیشِ منظر بن نہ جائے ہے جو پس منظر ابھی

گِر رہے ہیں زرد پتّے پیڑ سے فالج کی طرح
ہے مرض آثار سارے شہر کا منظر ابھی

دیکھ لو شاید بدل جائے کبھی موسم کا رنگ
اِس طرح کھولو نہ اپنے درد کا دفتر ابھی

(۲)

ترے خیال کا شُعلہ تھما تھما سا تھا
تمام شہرِ تمنّا بُجھا بُجھا سا تھا

نہ جانے موسمِ تلوار کِس طرح گُزرا
مرے لہو کا شجر تو جُھکا جُھکا سا تھا

بلائے شام کے سائے تھے اور وادیٔ دل
اگرچہ صُبح کا چہرہ دُھلا دُھلا سا تھا

ہمیں بھی نیند نے تھپکی دی، سو گئے تم بھی
تمام حادثۂ شب، سُنا سُنا سا تھا

کہاں سے شوق کی سانسوں کے بادباں کُھلتے
وفا کا قافلہ کب سے رُکا رُکا سا تھا

وہ نام جس کے لئے زندگی گنوا دی گئی
نہ جانے کیا تھا، مگر کچھ بھلا بھلا سا تھا

شاعر - بمبئی۔

مظہر امام

(۳)

یَں عکس عکس صحنِ گلستاں میں کھو گیا!
خدشہ اُس حادثے کا نہیں تھا جو ہو گیا

لمحاتِ گمشدہ کے تعاقب میں وہ گیا
خم دار سیڑھیوں کا اندھیرا تھا کھو گیا [1]

میں ساحلِ مراد پہ تھا تیرا منتظر
اک ایسی لہر آئی کہ دریا ڈبو گیا!

کاٹیں گے فصل غیر، یہ معلوم تھا، مگر
بیں تخمِ خواب رات کی کھیتی میں بو گیا

جاگا رہا جو بسترِ شب پر تمام عمر
وہ کون تھا جو آج سرِ صبح سو گیا

آیا تھا وہ بہار کا موسم گذارنے
اپنے لہو میں اپنا سراپا بھگو گیا

جلتی ہوئی سڑک پہ اکیلا رہا سفر
سایوں کی رہ گذر میں ترا ساتھ ہو گیا

اُٹھو کہ اب تو صبح ہوئے دیر ہو گئی
وہ داستانِ درد سنا کر، سُنو! گیا

[1] صوتی اعتبار سے میں اِس قافیے کو درست سمجھتا ہوں (مظہر امام)

(۴)

یہ کھیل بھول بھلیوں میں ہم نے کھیلا بھی
تری تلاش بھی کی اور خود کو ڈھونڈا بھی

یہ دیکھتے کہ ہے باہر کوئی نظارہ بھی
ترے مکاں میں ہوتا اگر دریچہ بھی

تمام شب کسی دستک کا انتظار رہا
ہوا نے ہاتھ کو، پردوں کو گدگدایا بھی

مرا نصیب تھی ہموار راستے کی تھکن
وہ قصرِ وقت کے زینے پہ چڑھ کے اُترا بھی

یہی ہے ختمِ سفر بھی، یہی شروعِ سفر
ہمارا قصہ مکمل بھی ہے، ادھورا بھی

یہ آرزو تھی کہ یک رنگ ہو کے جی لیتا
مگر وہ آنکھ جو شیطاں بھی ہے، فرشتہ بھی!

سمندروں سے گُہر کب کے ہو گئے ناپید
تمہارے ساتھ میں گہرائیوں میں اُترا بھی

برہنگی پہ بھی گذرا قبائے زر کا گماں
لباس پر ہوا عریانیِ بدن کا دھوکا بھی

گرجنے والے برستے نہیں، یہ سنتے تھے
گذشتہ رات وہ گرجا بھی اور برسا بھی

○ اسسٹنٹ اسٹیشن ڈائریکٹر۔ ٹیلی ویژن سینٹر۔ سرینگر (کشمیر)

ضیا فتح آبادی

○

میرا دامن بھی بھگویا ہوتا — مجھ کو اشکوں میں ڈبویا ہوتا
کس طرح کوئی جگاتا اُسکو — کھلی آنکھوں سے جو سویا ہوتا
ڈھونڈنے والے نشانِ منزل — پہ کے خود کو کبھی کھویا ہوتا
لذّت آگیں ہے گُلِ تر کی خلش — کوئی کانٹا ہی چبھویا ہوتا
بدگمانی کی بھی حد ہوتی ہے — کاش کہ آئینہ گریا ہوتا
پھول تو توڑ لیا تھا، لیکن، — شاخ کا داغ بھی دھویا ہوتا
فصل کیوں کاٹتے زخموں کی اگر — تخم نفرت کا نہ بویا ہوتا

اے ضیا مشقِ سخن میں تُو نے
قیمتی وقت نہ کھویا ہوتا،

○ بی ۳۴ راجوری گارڈن۔ دہلی ۲۷

شاعر۔ بمبئی۔

اختر سعید

○

ایک سایہ ہے کہ پیچھا کر رہا ہے آج بھی
کون ہے یہ جو مجھے پہچانتا ہے آج بھی

یہ جو ہم صورت ہے میرا کس قدر معصوم ہے
کتنی اُمیدوں سے مجھ کو دیکھتا ہے آج بھی

اَنگنت صدیوں سے ہوں آوارۂ دشتِ حیات،
اِس خرابے سے مگر رشتہ نیا ہے آج بھی

کس جگہ ٹھہرا ہُوا ہے کاروانِ حرف و صوت
عالمِ دل ایک سازِ بے صدا ہے آج بھی

خاک ہو کر تیری راہوں میں بکھر جاؤنگا میں
زندگی تجھ سے وہی عہدِ وفا ہے آج بھی

مدّتیں گذری ہیں اُس بے رہبر کو رخصت کئے
اک دھواں سا ہے کہ دِل سے اُٹھ رہا ہے آج بھی

کیسے کیسے مشورے دیتا ہے اختر دل مجھے
جیسے یہ گمراہ میرا رہنما ہے آج بھی

○ اندرون اتوارہ - بھوپال ۱

شہریار

○

ایسے ہجر کے موسم کب کب آتے ہیں!
تیرے علاوہ یاد ہمیں سب آتے ہیں

جاگتی آنکھوں سے بھی دیکھو دُنیا کو!
خوابوں کا کیا ہے وہ ہر شب آتے ہیں

جذب کرے کیوں ریت ہمارے اشکوں کو
تیرا دامن تر کرنے اب آتے ہیں

اب وہ سفر کی تاب نہیں باقی ورنہ
ہم کو بُلاوے دشت سے جب تب آتے ہیں

کاغذ کی کشتی میں دریا پار کیا!
دیکھو ہم کو کیا کیا کرتب آتے ہیں

○ فیصل ولا۔ سر سیّد نگر۔ علی گڑھ (یوپی)

مخمور سعیدی

○

نمودِ سوزِ جاں منظر بہ منظر
یہی شعلہ جُواں منظر بہ منظر

تماشائے زیاں منظر بہ منظر
نظر کا امتحاں منظر بہ منظر

پگھلتے آسماں، جلتی زمینیں
فضا آتش فشاں منظر بہ منظر

ہَوا میں رنگ بن کر تیرتے تھے
ہوئے کچھ نشاں منظر بہ منظر

مری خانہ خراب آنکھوں نے دیکھیں
اُجڑتی بستیاں منظر بہ منظر

ٹھہر جاتا کہیں تو نقش بن کر
یہ اک عکسِ رواں منظر بہ منظر

اُلجھتی تھیں نگاہیں ہر قدم پر
بَدلتا تھا سماں منظر بہ منظر

ہزیمت ہمسفر منزل بہ منزل
طبیعت سرگراں منظر بہ منظر

ستارے، چاند، سُورج، غنچہ و گُل
ہجومِ دُشمناں منظر بہ منظر

نظر کی دسترس سے دُور ہوتا
کوئی دلکش سماں منظر بہ منظر

ترستا لذّتِ لمسِ نظر کو،
وہ حُسنِ رائیگاں منظر بہ منظر

پُرانے سے وہی دن رات، لیکن
نئے پن کا گُماں منظر بہ منظر

عجب گھٹن سی اک سینہ بہ سینہ
عجب گہرا یہاں منظر بہ منظر

یہی بجھتی سُلگتی سی فضائیں
یہی دُھند اور دُھواں منظر بہ منظر

یہ کیا ویرانیاں پھیلی ہوئی ہیں
جہاں اندر جہاں منظر بہ منظر

جہنّم زار پس منظر میں، لیکن
بہشتوں کا گُماں منظر بہ منظر

کُھلیں آنکھیں تو پھر لگتی گئی چُپ
ہُوئے ہم بے زباں منظر بہ منظر

بہت کچھ تھا پئے چشمِ خریدار
سجی تھی اک دکاں منظر بہ منظر

ہمارا راستہ کچھ اور ہی تھا
بھٹکتے ہم کہاں منظر بہ منظر

نہ تھی نظّارگی کی تاب مخمورؔ
سفر تھا رائیگاں، منظر بہ منظر

۱۰۔ اے۔ انصاری مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی۔

○

عزیز قیسیؔ

○

وقت نے سب تحریر کیا، میرے خدوخال پہ کیا گذری
تیرے بعد جو ساتھ چلے تھے، اُن مہ و سال پہ کیا گذری

دستِ کرم نے داد تو پائی داد و دہش کی محفل میں
دستِ کرم نے یہ نہیں سوچا، دستِ سوال پہ کیا گذری

خون ہے لفظوں آوازوں ہیں، خاموشی میں لاشیں ہیں
مصلحتوں کے دور میں دیکھو شہرِ خیال پہ کیا گذری

نورِ سحر میں نہانے والے شب آسودہ کیوں سوچیں
جس کا ہو تھا رونقِ شب اُس شمعِ جمال پہ کیا گذری

سب کی نگاہیں تم پر ہیں، کیا پوچھے کوئی ایسے میں
تم کو دیکھ کے جو گم سم ہے اُس بے حال پہ کیا گذری

قیسیؔ صاحب! بستی بستی کھوٹے سکّوں کا ہے چلن
یہ مت پوچھو اہلِ ہنر کے حسنِ کمال پہ کیا گذری

○ فلیٹ نمبر ۵ - موُن کرافٹ اپارٹمنٹ - آف کارٹر روڈ - باندرہ - بمبئی ۵۰

شاعر - بمبئی۔

لال چند پرارتھی چاند (کلوی)

○

ایک بھی چہرہ جنوں کے شہر میں ایسا نہ تھا
جس پہ کربِ ذات کا اُجلا دھواں چھایا نہ تھا

کون تھا جو زندگی کے دَرد میں تنہا نہ تھا
جو بچھڑ کر خود سے اپنے خواب میں اُبھرا نہ تھا

یک نفس بیگانۂ ہستی کوئی ایسا نہ تھا
جس پہ بیتے موسموں کی یاد کا پہرا نہ تھا

اِس لئے تھا میں پریشاں اِس بھرے بازار میں
جو سمجھنا چاہیے تھا مجھ کو میں سمجھا نہ تھا

نیلگوں آنکھوں میں اُترا میں برائے خودکشی
ڈُوبنا مشکل تھا، پانی اِس قدر گہرا نہ تھا

آملے ہر موڑ پر یادوں کے کتنے قافلے
منزلِ مقصود پر پہنچا تو میں تنہا نہ تھا

وقت کی اک ضربِ تازہ نے کھُلا سارا بھرم
آج بھی اپنا نہیں وہ، کل بھی وہ اپنا نہ تھا

رُک گیا دَم بھر سُنانے کے لئے رودادِ غم
ورنہ پلکوں پر کبھی اشکِ رَواں ٹھہرا نہ تھا

بڑھتے بڑھتے بڑھ گیا کتنا جنُوں کا سلسلہ
سرِ وبالِ دوش ہوگا یہ کبھی سوچا نہ تھا

کس قدر مبہم ہیں اوراقِ کتابِ زندگی!
روزِ اوّل جو پڑھا تھا، وہ ورق پہلا نہ تھا

کتنی بے رَونق رہی ہوگی یہاں کی زندگی
آسماں سے اِس زمیں پر چاند جب اُترا نہ تھا

○ سیوا سدن، موضع وڈاکی نہ نگر۔ (کلو ویلی) ہماچل پردیش۔

راج نرائن رازؔ

○

جانے کس خواب کا سیّال نشہ ہُوں میں بھی
اُجلے موسم کی طرح ایک فضا ہوں میں بھی

ہاں دھنک ٹوٗٹ کے بکھری تھی مرے بستر پر
اے سکوں لمس، ترے ساتھ جیا ہوں میں بھی

راہ پامال تھی، چھوڑ آیا ہوں ساتھی سوتے
کوری مٹّی کا گُنہ گار ہُوا ہوں، میں بھی

کتنا سرکش تھا، ہواؤں نے سزا دی کیسی
کاٹھ کا مُرغ ہوں اب، باد نُما ہوں میں بھی

کیسی بستی ہے! مکیں جس کے ہیں بچّے، بوڑھے
کیا مقدّر تھا! کہاں آ کے رُکا ہوں میں بھی

ایک بے چہرہ سی مخلوق ہے، چاروں جانب
آئینو! دیکھو مجھے مسخ ہُوا ہُوں میں بھی

ہاتھ شمشیر پہ ہے ذہن پس و پیش میں ہے
رازؔ کن یاروں کے مابین کھڑا ہوں میں بھی

○ ۲۹ پٹیل نگر (ایسٹ) نئی دہلی ۸

محسن زیدی

○

چھوڑ آئے سر پہ تھی جو ابر کی چادر، کہاں
چلچلاتی دھوپ میں جاتے ہو ننگے سر کہاں

میں مخاطب خود سے ہوں میرا مخاطب کون ہے
جائے گی میری صدا دیوار سے باہر کہاں

سوچ لو پیچھے وہی تشکیک کا صحرا ہے پھر
لوٹتے ہو سرحدِ ادراک تک آ کر کہاں

اک تخیّل ہوں جو لفظوں کے احاطہ میں نہیں
ڈھونڈتے ہو تم مجھے الفاظ کے اندر کہاں

دشتِ غربت میں تو سب ہی خانماں برباد ہیں
کس سے پوچھے کوئی چھوڑ آئے ہو اپنا گھر کہاں

منحصر ہے، فصلِ غم پر اس کا پھلنا پھولنا
یہ شجر دل کا ہر اک موسم میں بار آور کہاں

شعلۂ انفاس سے کر دے کہیں روشن مجھے
نام سے میرے کوئی مخصوص طاق و در کہاں

کوئی چہرہ کیا ملے گا اس یزیدی فوج میں
ہے یہ اک انبوہِ بے سر، تن پہ اس کے سر کہاں

بڑھ رہے ہیں سب ہی اپنی حد سے دریا ہوں کہ دشت
اب مقیّد محسن اپنی حد میں بحر و بر کہاں

○ ۱۷۹۸ نیا محلہ۔ پل بنگش۔ دہلی ۶

رونق دکنی سیمابی

○

(۱)

جگر کاوی جو پَے در پَے نہیں ہے
عبوری دور ہے کچھ طے نہیں ہے

تذبذب کی نہ جا تاریکیوں میں!
بہت گمراہ کُن "یہ ہے، نہیں ہے"

محبت رنگ لائی ہے بالآخر
یہ منزل ہے لہو کی مے نہیں ہے

شکستہ ساز ہوں آوازِ غم ہوں
مرے نغمہ میں کوئی لَے نہیں ہے

حقائق سے ہو کیونکر چشم پوشی!
یہ مانا دِل سی کوئی شے نہیں ہے

چلو چل کر رہیں اُس انجمن میں
جہاں طرزِ تخاطب "اے" نہیں ہے

نہ ہو تلخی تو لطفِ زندگی کیا
وہ مے کیا جس میں دُردِ مے نہیں ہے

قیامِ ہستیِ موہوم سا رونق
ابھی تھا اور ابھی ہے، ہے نہیں ہے

(۲)

پیکرِ گرد نہ برگشتہ مقدّر ہوتے
لاکھ ہو بادِ مخالف نہ مکدّر ہوتے

مشترک قدریں اگر ہوتیں نہ بحر و بر کی
ریت ہوتی، نہ یہ ساحل نہ سمندر ہوتے

مختلف ہوتے ہیں ہر دور میں قدروں کے مزاج
ہم سرِ راہ نہ بکھرے ہوئے پتھر ہوتے

بے نیازی میں بھی تسلیم کی خو بھی ورنہ
پیڑ جنگل کے نہ اس درجہ تناور ہوتے

زندگی لیتی نہ انگڑائی بہ اندازِ دِگر
سارے افسانے بہ عنوانِ ستمگر ہوتے

سعیِ غم خواریِ احباب مسلّم رونق
کاش یہ لوگ نہ یوسف کے برادر ہوتے

○ ۱۴۱ کراس روڈ، نمبر ۶ - اگریکو - جمشید پور - ۹

شاعر۔ بمبئی۔

بشیر بدر

(۱)

جہاں پیڑ پر چار دانے لگے
وہیں ہر طرف سے نشانے لگے

سویرے کی پہلی کرن دیکھ کر
چراغوں کو ہم خود بجھانے لگے

ہوئی شام یادوں کے اک گاؤں سے
پرندے اداسی کے آنے لگے

وہیں زرد پتّوں کے اب ڈھیر ہیں
گلوں کے جہاں شامیانے لگے

گھڑی دو گھڑی مجھ کو پلکوں پہ رکھ
یہاں آتے آتے زمانے لگے

ہوا کے حوالے کر و اب مجھے
کہیں تو یہ مٹی ٹھکانے لگے

مجھے اُس بصارت سے محروم رکھ
جو آنکھوں کی شمعیں بجھانے لگے

کبھی بستیاں دل کی یوں بھی بسیں
دکانیں کھلیں کارخانے لگے

پڑھائی لکھائی کا موسم کہاں
کتابوں میں خط آنے جانے لگے

(۲)

تمام آگ ہے دل، راہِ خار و خس کی نہیں
یہی گلی ہے جہاں سلطنت ہوس کی نہیں

گلوں کی چھاؤں تمازت کے تپتے شہر سے دور
مجھے عزیز ہے بیشک، مگر قفس کی نہیں

اُتار دے مری آنکھوں سے آنسوؤں کے غلاف
چمک ضرور ہے اِن میں مگر ہوس کی نہیں

بس ایک شام کی لذّت بہت غنیمت جان
عظیم پاک محبت ہر اک کے بس کی نہیں

تھکی تھکی ہوئی باہوں میں آ کے کھو جانا
یہ خود سپردگیِ جسم و جاں ہوس کی نہیں

تھا ایک شخص، ہر اک شخص اُس پہ عاشق تھا
یہ بات کل کی ہے دو چار دس برس کی نہیں

سحر کے پھول تھے جن پر یہ رات گذری ہے
شناخت کر یہ مہک تیرے خار و خس کی نہیں

نصابِ دل کا کہاں رکھ دیا کتابوں میں
غزل کی آگ ہے، یہ کاغذوں کے بس کی نہیں

سی - ۵۶ - تیز گڑھی، میرٹھ (یوپی)

پریم وار برٹنی

○

کوچہ و بازار کا کتنا عجب منظر ہوں میں
میرے اندر شہر ہے یا شہر کے اندر ہوں میں

زندگی ہے یا سُلگتے کالے حرفوں کی کتاب
آبرو ہوں اِس کے ماتھے کی کہ آبِ زر ہوں میں

داد کیا دو گے مرے فن کے انوکھے کرب کو
پتّھروں کے شہر میں رہتا ہوں شیشہ گر ہوں میں

اِندنوں تو حق نہیں میرا خود اپنے آپ پر
کیا کروں گھر میں اکیلا ہوں مگر بے گھر ہوں میں

دیکھنا یہ ہے عدالت فیصلہ دیتی ہے کیا،
اپنے دل کے خون میں ڈوبا ہوا خنجر ہوں میں

فرق کیا پڑتا ہے آخر مَے بھی، امرت تھا کہ زہر
چھُو لیا جو آپ کے ہونٹوں نے وہ ساغر ہوں میں

کیا کرے میری کوئی پُوجا ہواؤں کے بغیر؟
دُور پربت پر کہیں اُجڑا ہوا مندر ہوں میں

مول جس کا دے نہ پائے گا شہادت کا لہو
زندگی کے ہاتھ پر رکھّا ہُوا وہ سر ہوں میں

پُوچھ لے بے شک پرندوں کی حسیں چہکار سے
تو شفق کی جھیل ہے اور شام کا منظر ہوں میں

پریمؔ لے جاؤ عجائب گھر میں رکھ دینا کہیں
اس مزارِ شاعری کا آخری پتّھر ہوں میں

○ ۱۱۶۹ - سیکٹر ۸ - سی - چنڈی گڑھ (پنجاب)

باقی

○

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی — خوشی سفر کی اُڑان بھر تھی
وہ کیا بدن بھر خفا تھا مجھ سے — کہ آنکھ بھی چپ گمان بھر تھی
اُفق کہ پھر ہو گیا منوّر — لکیر سی اک کہ دھیان بھر تھی
وہ موج کیا ٹوٹ کر گری ہے — تو کیا یہ بس امتحان بھر تھی
وہ اک فسانہ زبان بھر تھا — یہ اک سماعت کہ کان بھر تھی
سبب کہ ابتک وہ پوچھتا ہے — مری اُداسی کہ آن بھر تھی
کھلا سمندر کہ چاند بھر تھا — ہوا، کہ شب، بادبان بھر تھی
ہمیں نے مسمار کر دکھائی، — وہ اک رکاوٹ چٹان بھر تھی
شفق بنی آسماں میں جا کر — جو خوں کی بوند اک نشان بھر تھی
نہ لوٹ پایا، وہ جانتا تھا — کہ واپسی درمیان بھر تھی

کسی غزل میں نہ آئی باقی
وہ اک اذیّت کہ جان بھر تھی

○ ۲۸/۴ ، راجندر نگر۔ نئی دہلی ۶۰

ندا فاضلی

○

دنیا جسے کہتے ہیں، جادو کا کھلونا ہے
مل جائے تو مٹی ہے، کھو جائے تو سونا ہے

آوارہ مزاجی نے پھیلا دیا آنگن کو!
آکاش کی چادر ہے، دھرتی کا بچھونا ہے

یہ وقت جو ہے تیرا، یہ وقت جو ہے میرا
ہر گام پہ ہے پہرا، پھر بھی اِسے کھونا ہے

اچھا سا کوئی موسم، تنہا سا کوئی عالم
ہر وقت کا رونا تو بیکار کا رونا ہے

برسات کا بادل تو دیوانہ ہے کیا جانے؟
کس راہ سے بچنا ہے، کس چھت کو بھگونا ہے

غم ہو کہ خوشی، دونوں کچھ دُور کے ساتھی ہیں
پھر رستہ ہی رستہ ہے، ہنسنا ہے نہ رونا ہے

○ بی ۲۰۵/۴ ۔ گورنمنٹ کالونی ۔ باندرہ ایسٹ ۔ بمبئی ۵۱ ۔

شمیم حنفی

○

ہر کہانی ایک حرفِ رائیگاں تک جائے گی
زندگی معلوم ہے سب کو، کہاں تک جائے گی

ایک دن مسمار ہو جائیں گی آوازیں تمام
ایک دن ہر بات احساسِ زیاں تک جائے گی

توڑ کر زنجیرِ جاں سب بے کراں ہو جائیں گے
ساعتِ افسردہ پھر کس کے مکاں تک جائے گی

میں بھی کھو جاؤں گا آخر آنسوؤں کے سیل میں
یہ اندھیری شام جب کوہِ گراں تک جائے گی

اے خدا اُس مشعلِ گُم گشتہ کو محفوظ رکھ
روشنی اس کی مرے نام و نشاں تک جائے گی

منجمد آنکھیں خلا کی وسعتوں سے دیکھیں مجھے
یہ صدا برسوں زمیں سے آسماں تک جائے گی

ریگِ صحرا کو حرارت دے، ہوا کو اضطراب
ایک دن ہر موج تیرے آستاں تک جائے گی

اے فنا کی لہر وہ نیلا کنارہ دُور ہے
میں بھی تیرے ساتھ جاؤں گا جہاں تک جائے گی

○ ۲۵۷ [illegible] احاطہ طالب - جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

حامدی کاشمیری

○

پھر وہ مہ کو بھی شریک گمرہی کرتے رہے
روشنی میں جستجوئے روشنی کرتے رہے

شیشے کی دیواروں پہ پرچھائیاں روتی رہیں
رقص دمے سے اہتمامِ سرخوشی کرتے رہے

جانے پھر کیا اُن پہ گُذری وادیٔ ظلمات میں
دُور تک وہ بال و پر سے روشنی کرتے رہے

جس کا خدشہ تھا وہی منظر نظر آنے لگا
رفتہ رفتہ وہ عنایت میں کمی کرتے رہے

برگِ خوں تشنہ تھے جسموں سے چپک کر رہ گئے
کیسے رہ رَو تھے وہ کس سے دوستی کرتے رہے

دِن کو حرفِ آخری کہہ کر ہوا پر لکھ دیا
رات ہوتے ہی وہ خود اُن کی نفی کرتے رہے

لاحرفِ سرنوشت عذابِ الیم ہے
اِن دلدلوں سے نکلو تو نارِ جحیم ہے

یُوں خالی ہاتھ لَوٹتا دیکھا نہ جائے گا
اک ضربِ شعلہ کار سمندر دو نیم ہے

نیلے سمندروں کی [illegible] کہہ
ساحل کی مورتوں میں وہ [illegible] ہے

روکو نہ میرا راستہ سرسبز جنگلو!
تنہا ہوں، پاشکستہ ہوں پیچھے غنیم ہے

لب کس کے آگے کھولئے پتھرائے سب کے سب
یہ پا فتادہ سایہ ہی میرا ندیم ہے

کمرے میں شام ہی سے بگولوں کا رقص ہے
آسودہ کن شگوفوں میں موجِ نسیم ہے

○ ۳۹۶ ۔ جواہر نگر ـــ سرینگر (کشمیر)

افرہ ۔ بمبئی

مظفر حنفی

○

جھوٹ کہتے ہو کہ اونچا ہے تمہارا آسماں
ابتدا ہی سے مرے سر پر نہیں تھا آسماں

گھر ملا ہے جسم کے جنگل میں چودہ سال بعد
جس میں دو مٹھی ہوا ہے، ہاتھ بھر کا آسماں

وہ مرا دن کے سمندر کو بلونا اور زہر
رات ہے، کف در دہن ہوں اور نیلا آسماں

کھینچ لیں میں نے طنابیں ورنہ برہم تھی زمیں
میں نہ ہوتا تو زمیں پر ٹوٹ پڑتا آسماں

چار سو ہیں، سرد چٹانیں، نکیلی، سنگلاخ
ہر طرف بیزار کن، ہموار، بھورا آسماں

ریت پر بکھرے پڑے ہیں ان گنت خالی صدف
اور سر پر موتیوں کے تھال جیسا آسماں

کیوں مظفر کس لئے بھوپال یاد آنے لگا
کیا سمجھتے تھے کہ دلّی میں نہ ہوگا آسماں

بادلوں کا سفر دیکھتے رہ گئے
کھیت سوکھے تھے سوکھے پڑے رہ گئے

ختم ہوتے کو ہے زندگی کا سفر
پھر بھی کچھ پاؤں کے آبلے رہ گئے

وہ صدف جن کے دامن میں موتی نہ تھا
اپنی آنکھوں میں آنسو بھرے رہ گئے

صبح نو کی تر و تازہ ٹھنڈی ہوا
اس طرف دیکھ ہم بن کھلے رہ گئے

جاگتے جاگتے آنکھ پتھرا گئی
اور کتنے برس رات کے رہ گئے

آج پھر بس نے تھم کر نہ دیکھا ہمیں
آج کے دن بھی ہم کام سے رہ گئے

کھائی کو پاٹنے والا کوئی نہ تھا
ہم ہی لے دے کے اس کے لئے رہ گئے

رہگذر راستی پُر پیچ و دشوار تھی،
اس میں جتنے تنک گام تھے رہ گئے

تھی مظفر پہ یلغار الفاظ کی
ایک مقطع - پرے کے پرے رہ گئے

○ ۳۲۲ - بٹلہ ہاؤس - جامعہ نگر - نئی دہلی ۲۵

شاعر - بمبئی

کرشن موہن

○

ہم نے تمام عمر محبّت میں کی ہے صَرف
اے آگہی کی بَرف، وفا پر نہ آئے حرف

دَھرتی کا رنگ، رُوپ نکھرتا کچھ اَور بھی
غم کی طرح خوشی بھی جو ہوتی وسیع ظرف

اک لمحے کا دَوام، ترا دل نشیں خرام
تمثیلِ حُسنِ زیست، کُلاہِ جُنوں کی طرف

پتھرا گئی ہیں آنکھیں ترے انتظار میں
پانی رَواں دَواں تھا جہاں جم گئی ہے بَرف

ہوتے ہیں اضطرابِ دُرُوں سے بھی فیض یاب
جن کو ملے ہیں ذہنِ بلیغ و نگاہِ ژرف

لُطفِ سُخن کا خالقِ رنگیں ہے عشقِ فن
ہر شخص کو نصیب کہاں یہ غمِ شگرف

○ بی - ۱۲۴ ، پنڈارا روڈ - نئی دہلی۔

فُضیلؔ جعفری

○

آہوں کے ابر، اشکوں کی برسات دیکھ لے
فُرصت مِلے تو آ، مرے دن رات دیکھ لے

بگڑی تو بَن سکے گی نہ پھر بات، سوچ لے
سِمٹے تو پھر نہ پھیلیں گے یہ ہات، دیکھ لے

منظرِ کی تابناکی سے روشن نہ کر نگاہ —!
کاندھوں پہ دن کے بیٹھی ہوئی رات دیکھ لے

کِس بیکسی سے قدموں میں شہرت کے ہیں پڑے
کرنے چلے تھے جو سفرِ ذات دیکھ لے

سڑکوں پہ بھاپ بن کے اُڑے آدمی فُضیلؔ
برقی سمندروں کی کرامات دیکھ لے

○ بی ۲۳/۳، چوتھا منزلہ، گرونگر، جے پی روڈ، اندھیری، بمبئی ۵۸۔

ساحر ہوشیار پوری

○

سر پہ گاگر، ناک میں نتھ ، پانوں میں جھانجر کہاں
ڈھونڈتے ہو شہر میں تم گاؤں کا منظر کہاں

دو قدم پر وہ رہی منزل کی دلکش روشنی
دیکھیے آکر لگی ہے پانوں کو ٹھوکر کہاں

رُو برو آیا تو میری رُوح تک تھرا گئی
چھپ کے بیٹھا تھا یہ چہرا جسم کے اندر کہاں

لاکھ غفلت کیش، غم پرور، سکوں دشمن سہی
امتحانِ عشق میں دل سا مگر ماہر کہاں

ہے سلگتی دھوپ کا ایک دشت تا حدِ نظر
سر چھپانے کے لیے اب چھاؤں کی چادر کہاں

شوخ چتون، پھول سے لب، نیم وا آنکھوں میں رس
یا خدا دیکھے تھے اِس انداز کے تیور کہاں

لے گئے دیوانے ریزہ ریزہ تک تو چھان کر
ڈھونڈیے گا اُس گلی میں جا کر اب پتھر کہاں

اُونچے محلوں میں نہ کر انسانیت کی جستجو
جذبۂ مخلص کہاں، دیوارِ سیم و زر کہاں

یُوں تو ہیں خنجر ہزاروں قتل گاہِ شوق میں
خود تڑپ کر جو گلے لگ جائے وہ خنجر کہاں

خود سری و گُم رہی کے آتشیں طوفان میں
ساحرِ خود دار اب محفوظ تیرا گھر کہاں

○ ۸۸۲۸ - نیا محلہ - پل بنگش، دہلی ۶

شاعر - بمبئی -

صغیر احمد صوفی

○

کرب و بلا کے دور کی تلخی کہاں نہ تھی
اب سوچتا ہوں کیا مرے مُنہ میں زباں نہ تھی

منسوب مجھ سے تھے کئی دلچسپ حادثے
محرومیوں کی اپنی کوئی داستاں نہ تھی

کس کو پناہ دیتے وہ سُوکھے ہوئے درخت
اُس دوپہر کی دُھوپ کی گرمی کہاں نہ تھی

ہر اک قدم ہے منزلِ مقصود کا نشان
لمحوں کی نبض پہلے تو ایسی تپاں نہ تھی

بخشا نہ جس کو وقت نے حسنِ قبولیت
مانندِ داستاں تھی، مگر داستاں نہ تھی

لمحہ بہ لمحہ ٹوٹ رہا ہے طلسمِ شب
اتنی رفیق پہلے رگِ کہکشاں نہ تھی

کیوں اجنبی نگاہ حجابوں میں کھو گئی
دیوار احتیاط کی گر درمیاں نہ تھی

اِس تہمتوں کے شہر میں آنے سے بیشتر
یہ زندگی حسیں تھی، جراحت نشاں نہ تھی

صوفی ہر ایک رند ہے ایثار کی مثال
ایسی کبھی بھی محفلِ بادہ کشاں نہ تھی

شاعر بمبئی ○ ۱۱۶ تھومپسن روڈ - ریلوے کالونی نئی دہلی

مصحف اقبال توصیفی

○

خشک پتّوں پہ اپنا نام لکھیں
بَین کرتی ہوا کے ساتھ چلیں

جس سے لی تھیں اُسی کو لوٹا دیں
یہ راتیں صبحیں، یہ تری شامیں

غم کو لے جائیں اِک پہاڑ پہ آج
اور اِس بے حیا کو دھکّا دیں

دیکھیں کیا کر رہی ہے تنہائی
آج اپنے ہی گھر پہ دستک دیں

کیا بھروسہ زمیں کی گردش کا
شام ہو جائے اور نہ ہم لوٹیں

دل میں جلتا ہے اِک چراغ جلے
اَب اگر تیرا نام بھی ہم لیں!

کوئی خوشی نہ کوئی غم رہا ہے آنکھوں میں
کچھ اب کے اور ہی عالم رہا ہے آنکھوں میں

سرہانے چھوڑ گیا ہے اَدھوری تعبیریں
وہ ایک خواب جو برہم رہا ہے آنکھوں میں

تمام عالمِ امکاں اک آئینہ خانہ
یہ کس کا دیدۂ پُرنم رہا ہے آنکھوں میں

یہ کس خیال نے دُھندلا دئیے سب آئینے
خوشی کا رنگ بھی مدّھم رہا ہے آنکھوں میں

اِدھر سے دل میں گذرتے ہوئے بھی خوف آئے
عجیب لہو کا سا عالم رہا ہے آنکھوں میں

کن آبگینوں میں اُترا ہے عکسِ ماہِ دو نیم
یہ کس کا ابروئے پُرخم رہا ہے آنکھوں میں

وہ آرزو کہ جسے کوئی نام دے نہ سکوں
وہ ایک نقش کہ مبہم رہا ہے آنکھوں میں

شاعر۔ بمبئی۔
○ ۱۲-۲-۲۱۰، مراد نگر۔ حیدرآباد ۲۸

نشتر خانقاہی

○

بھاری تھا جس کا بوجھ، وہ لمحہ لئے پھرا
سر پر میں اک پہاڑ کو، تنہا لئے پھرا

آنکھیں تھیں بند، دیکھنے والا کوئی نہ تھا
ایسے میں دل کا داغ، تمنا لئے پھرا

یہ شہر بے حبیب، یہ خود صحبتی کا شغل
فقدانِ دوست، ہجر کا صحرا لئے پھرا

اس فکر میں کہ چہرۂ موزوں کوئی ملے
ہونٹوں پہ میں خیال کا بوسہ، لئے پھرا

سمجھا نہیں کہ خلق کو راس آ گئی ہے دھوپ
ناحق میں اس دیار میں سایہ، لئے پھرا

جیبِ قبا میں قید تھیں آنکھیں، دلِ غریب!
پاگل یہاں بھی پیار کا تحفہ لئے پھرا

ناداں ہوں دل پہ حرفِ وفا لکھ کے شہر شہر
میں یادگارِ عہدِ گزشتہ لئے پھرا

○ محلہ بھاٹان۔ بجنور (یوپی)

اِعزاز افضل

اب سراب کے چشمے موجزن نہیں ہوتے
خشک ہو گئے شاید تشنگی کے سب سوتے

نیند میں بھی چادر کا اتنا پاس ہے تم کو
کچھ تو پاؤں پھیلاؤ اس طرح نہیں سوتے

دو ہی چار جھونکوں میں بل نکل گئے سارے
اب بہار کے گیسو خم بخم نہیں ہوتے

کیسی رات آئی ہے نیند اُڑ گئی سب کی
منزلیں تھپکتی ہیں قافلے نہیں سوتے

خواب خود حقیقت ہیں آنکھ کھول کر دیکھو
کس نے کہہ دیا تم سے خواب سچ نہیں ہوتے

چاک ہو گیا دامن، ہاتھ ہو گئے زخمی
ایک داغِ رُسوائی اور کس طرح دھوتے

گریہ و تبسّم تو ہیں نقاب چہروں کے
آئینے نہیں ہنستے آئینے نہیں روتے

۹۸۔ لوئر چت پور روڈ۔ کلکتہ ۷۳

اُجالے نیل چھڑکنے لگے اُجالوں پر
عجیب وقت پڑا ہے چراغ والوں پر

تمہارا عالمِ مستی ڈھکا چھپا ہی سہی
مری نگاہ ہے ٹوٹے ہوئے پیالوں پر

تمہارے ذہن میں جو آج چھپ رہے ہوں گے
میں کل سے سوچ رہا ہوں اُنہیں سوالوں پر

تمہاری نیند حقائق سے چشم پوشی ہے
تمہارے خواب کی بُنیاد ہے خیالوں پر

نہ اُٹھ سکا ترے طرزِ خرام سے پردہ
ہوائیں ڈال گئیں خاک، پائمالوں پر

محاکمہ نہ کریں آپ اپنی باتوں کا
یہ کام چھوڑ دیا جائے سُننے والوں پر

مُسلّمات سے کیوں قصدِ اِنحراف کیا
عقیدے ٹوٹ پڑے ہیں مرے سوالوں پر

یہ کیا ضرور کہ رُخ سب کا ایک جانب ہو
فضا کی قید لگاؤ نہ اُڑنے والوں پر

نامی انصاری

○

زخموں کی صدا ٹھہرے، یا برگِ نوا ٹھہرے
جب رات ہی قاتل ہو، کیا دستِ دعا ٹھہرے

یخ بستہ فضاؤں سے بیزار ہے یہ دُنیا
کچھ دیر تو جسموں پر، سُورج کی قبا ٹھہرے

ہر جنسِ گراں اِس کے دامن سے گُریزاں تھی
مُفلس کی نگاہوں میں کیا نقدِ وفا ٹھہرے

جنگل کی خموشی میں لمحوں کی صدائیں کیا؟
پتّوں کا سرکنا بھی اک تازہ بَلا ٹھہرے

پھر جاں سے گذرنے کی توفیق بھی اَرزاں ہو
جب طرزِ تغافل ہی یاروں کی اَدا ٹھہرے

صحرائے تمنّا نے کیا کیا نہ قدم چُومے
اک لمحہ بھی رَستے میں گر آبلہ پا ٹھہرے

جب گرمیٔ محفل سے الفاظ پگھلتے ہوں
کیا حُسنِ بیاں چمکے، کیا طرزِ اَدا ٹھہرے

○ ۹۲/۱۷ پریڈ - کانپور - (یو-پی)

راہی قریشی

○

دیئے کی طرح سُلگتا ہوں، بے سَحر ہوں ابھی
دیارِ شب میں مگر کتنا مُعتبر ہوں ابھی

زمانہ کاش کبھی میری جُستجو کرتا !
کہ سنگ وخِشت میں پنہاں کوئی گُہر ہوں ابھی

مِرے وُجود سے روشن تو ہیں نشیب وفَراز
یہی بہت ہے کہ اک شمعِ رہ گُذر ہوں ابھی

پُکارتی ہیں مجھے کتنی منزلیں، لیکن
رہینِ خستگیٔ زحمتِ سفر ہوں ابھی

کسے بتاؤں کہ ہوں دشتِ زیست میں بے فیض
خزاں، بہار پہ جس کی ہے، وہ شجَر ہوں ابھی

گُلوں سے چھین لیا جائے کیوں لباسِ بہار
یہی ہُنر ہے تو سمجھو کہ بے ہُنر ہوں ابھی

رفاقتوں کی تمنّائیں کیوں کروں راہی
یہ کم نہیں ہے کہ سائے کا ہمسَفر ہوں ابھی

○ شعبۂ اُردو ـ ایس ـ بی ـ کالج ـ گلبرگہ (کرناٹک)
شاعر ـ بمبئی ـ

پرکاش فکری

○

تیرگی میں یاد بن کے جب بھی آجاتا ہے تُو
کیسے کیسے خواب آنکھوں کو دکھا جاتا ہے تو

میرے چہرے سے مٹا کر رات کے سارے نشاں
جھلملاتا آئینہ مجھ کو بنا جاتا ہے تو

اپنے ہونٹوں کی نمی سے آشنا کر کے مجھے
تشنگی کے دشت میں شبنم لٹا جاتا ہے تُو

لوٹ جاتا ہوں گھنے پیڑوں کی ٹھنڈی چھاؤں میں
جب فسانے عہدِ رفتہ کے سنا جاتا ہے تو

دے کے مجھ کو جرأتِ اظہار کا سارا ہنر
میرے رازوں سے سبھی پردے اٹھا جاتا ہے تو

پرشکستہ میں اسیرِ حسرتِ پرواز ہوں!
اور اُفق کی بے پناہی میں اُڑا جاتا ہے تُو

ہے زوالِ شام کی گھڑیوں میں فکری کو گماں
پھول نظروں میں ستاروں کے کھلا جاتا ہے تُو

○ ڈورنڈا - درزی محلہ - رانچی (۸۳۴۰۰۲)

حمید الماس

○

صاف رستے بھی گلیوں میں بٹنے لگے
اور مُبہم ہُوئے شہر کے فاصلے

سات پردوں سے نکلے ہوئے نازنیں
بے کراں شہر کی بھیڑ میں کھو گئے

بھُول جاتا ہوں میں اپنی پہچان کو!
دیکھ کر نت نئے رُوپ اِنسان کے

میں دُعاؤں کا بچھڑا ہُوا لفظ ہوں
ہیں خلا میں مرے حرف بکھرے ہُوئے

طاقِ نسیاں میں رکھی ہوئی چیز ہُوں
ایک نسبت سی ہے مُجھ کو تاریخ سے

صُبح ہوتے ہی ہنگامۂ زندگی!
شام ہوتے ہی پھر روشنی کے گلے!

گھر کی دہلیز پہ کوئی آتا نہیں
چھُوٹتے جا رہے ہیں سبھی واسطے

صبح سے ہم نے دیکھی نہیں روشنی
جا کے الماس پھر ڈھونڈ کر لائیے

○ گھر نمبر ۱۳۵۵ بی - ہاؤزنگ بورڈ کوارٹرز۔ بلاک نمبر ۹ ۔ جیا نگر - بنگلور نمبر ۱۱
شاعر، بمبئی۔

ممتاز راشد

O

نہ فاصلوں میں خلش، نہ راحت ہے قربتوں میں
میں جی رہا ہوں عجیب بےکیف ساعتوں میں

کوئی تو مرے وجود کی سرحدیں بتائے
بھٹک رہا ہوں میں کب سے اپنی ہی وسعتوں میں

تجھے غرض کیا کوئی بھی موضوعِ گفتگو ہو
ہر اک حقیقت بدل چکی جب حکایتوں میں

تری رفاقت میرے لئے مشتِ خاک جیسی
ہوا چلی جب بکھر گیا ہے تو راستوں میں

میں اپنے خوابوں کے آئینے تجھکو کیوں دکھاؤں
تری انا بھی شریک ہے میری حیرتوں میں

مری وفا کے سفر کی تکمیل ہو تو کیسے؟
ہے تیرا محور تری ادھوری محبّتوں میں

وہ ایک سایہ تھا عُمر بھر کی تھکن کا حاصل
وہ ایک سایہ جو کھو گیا ہے مسافتوں میں

میں زخم کھا کے بھی بدگماں ہو سکا نہ راشد
عجیب رنگِ خلوص تھا اس کی نفرتوں میں

O ریڈیو اینڈ ٹرانزسٹر سروسز۔ اسپیشل کورٹ لینس ڈاؤن روڈ بمبئی ۱
بمبئی۔

ظہیر غازی پوری

○

اک بُنیادی شے کی جانب دونوں کے دل مائل تھے
تم بھی صبر کے قائل تھے، ہم بھی ضبط کے قائل تھے

ریت کا ٹھنڈا بستر تھا اور سمندر کا ساحل
ڈوبا سا تھا پھر بھی دل، اندر سے ہم گھائل تھے

ابتو تپتی دھوپ سے بھی کر لیتے ہو دو دو ہاتھ
سُنتا ہوں محل میں تم پہلے حور شمائل تھے

قدروں، فکروں لفظوں کی بھیک نہ مانگی دنیا سے
وضع نرالی تھی اپنی، کہنے کو ہم سائل تھے

نظم و غزل کے چہرے پر سنگ و آہنگ کی بارش
جتنے نرم وسائل تھے، اُتنے سخت دلائل تھے

کیسے آتی ٹھنڈی ہوا میرے کمرے تک لوگو!
کتنے اُونچے اُونچے مکاں اِس کی راہ میں حائل تھے

یہ بھی میری قسمت تھی پتھر کھا کر پہونچا ہوں!
تیرے دَر تک آنے کے یُوں تو اور وسائل تھے

سب کے دل میں اُترا ہوں حرف وصوت کے رستے سے
میری یار کتابیں تھیں، میرے دوست رسائل تھے

○ ریلوے آؤٹ ایجنسی۔ ہزاری باغ (بہار)

علقمہ شبلی

○

شام تنہا ہے اور سحر تنہا
وقت کرتا رہا سفر تنہا

آپ کی بزمِ رنگ و بو سے بھی
لوٹ آئی مری نظر تنہا

سرد کیوں ہو نہ ذوقِ راہ روی
راہ تنہا ہے، راہ بر تنہا

شہر میں آج سب ہیں سنگ بدست
گھر میں شیشے کے تم مگر تنہا

موسمِ گل، ذرا بتا تو سہی
اب جنوں کیوں ہے در بہ در تنہا

کارزارِ حیات میں شبلی
زیرِ خنجر تھا میرا سر تنہا

سینۂ گلوں کا چاک، دہن ہے لہو لہو
کیا بات ہے کہ سارا چمن ہے لہو لہو

رکھے جنوں بھی دوستو! مرہم کہاں کہاں
سنگِ خرد سے سارا بدن ہے لہو لہو

اب آئینے میں عکسِ حقیقت نہ ڈھونڈیے
خوابوں کا پیکر، دیکھیے تن ہے لہو لہو

کیوں چشمِ زندگی بھی بہائے نہ اشکِ خوں
محفل میں آرزو کی دلہن ہے لہو لہو

اہلِ ہنر، متاعِ ہنر کی مناؤ خیر
ہے فکر سر بہ زانو تو فن ہے لہو لہو

جائے پناہ اور کہاں ہے بتائیے
اپنوں کی بزم میں بھی سخن ہے لہو لہو

احساس کی کتاب بھی ہے زد میں آگ کی
ہر لفظ جل رہا ہے، متن ہے لہو لہو

○ ۵/۹-۸ رپن اسٹریٹ (پہلی منزل)، کلکتہ ۱۶

شاعر۔ بمبئی۔

آزاد گلاٹی

○

کس سانحے کا کرب مرے جسم و جاں میں تھا
کچھ لامکاں سا تھا کہ جو قیدِ مکاں میں تھا

ساحل پہ آتے آتے سفینے پلٹ گئے
کیسی ہوا کا زور تھا جو بادباں میں تھا

یہ سوچ کر ہی قید تھے زندانِ ذات میں
ہم میں وہ کیا نہیں تھا جو کون و مکاں میں تھا

جس کو تلاش کرتا رہا میں زمین پر
وہ شخص ساری عمر زدِ آسماں میں تھا

دیتا نہ ورنہ مجھکو وہ اتنی اذیتیں
نامہرباں سا کچھ تو مرے مہرباں میں تھا

آزاد اُس نے پُوچھ لئے ہم سے وہ سوال
سُن کر جواب جن کے وہ خود امتحاں میں تھا

○ گورنمنٹ کالج ۔ نابھہ ۔ (پنجاب)

حکیم منظور

○

میرا نہیں ہے جو، وہی منظر قریب ہے
آئینہ مجھ سے دور ہے پتھر قریب ہے

آزردہ دل ہے اپنے نمک سے ہر ایک شخص
شاید یہاں سے کوئی سمندر قریب ہے

اُونچی فصیل میرا تحفظ کرے گی کیا
دشتِ ہوا سے اب بھی مرا گھر قریب ہے

مجھ کو یہ غم کہ دستِ تمنا نہ ہو دراز
دل کو خوشی کہ شاخِ ثمرور قریب ہے

گرمی مرے لہو میں ہے کتنی یہ دیکھ لے
اپنی ہوس نکال کہ خنجر قریب ہے

ہونٹوں سے اب بھی دور ہے وہ "حرفِ آرزو"
آنکھوں سے اب بھی تشنۂ آذر قریب ہے

سمجھا اگر تھا میں نے وہ میرے قریب تھا
کیوں اب کھلا وہ مجھ سے برابر قریب ہے

آنکھوں سے بے نیاز نہ ہو تو یہ سوچ لے
پاگل ہوا سے ریت کا پیکر قریب ہے

منظور اپنے شہر میں ہر موڑ پر مجھے
لگتا ہے جیسے عرصۂ محشر قریب ہے

[illegible] ○

شاعر، بمبئی۔

نو بہار صابرؔ

○

سمجھ کے سنگِ گراں کر نہ پاش پاش اُسے
تو شیشہ گر ہے تو مثلِ نگیں تراش اُسے

ریاضِ کون و مکاں میں بھٹک نہ اُس کیلئے
تو اپنی ذات کے صحرا میں کر تلاش اُسے

اب اپنے عکسِ شکستہ کو دیکھ کر نہ بگڑ
وہ آئینہ تھا تو رکھنا تھا بے خراش اُسے

متاعِ درد کو رکھ دل میں راز کی صورت
ہنسی اُڑے گی زمانے پہ کر نہ فاش اُسے

جو تجھ کو چھوڑ گیا کر نہ انتظار اُس کا
گذر چکا ہے جو لمحہ نہ کر تلاش اُسے

اب اُس کے واسطے کوئی کشش چمن میں نہیں
کہ راس آگئی صحرا کی بود و باش اُسے

پرانا یار ہے دیکھ آئیں چل کے صابرؔ کو
کبھی سے سنتے ہیں ہم صاحبِ فراش اُسے

پھیلی ہوئی تھی دشتِ بدن میں ہوس کی دھوپ
خود سے پرے نگاہ کو کچھ سوجھتا نہ تھا

اک رات میں یہ پیڑ ہوا کیسے بے لباس؟
کل تک تو اس کا ایک بھی پتّا جھڑا نہ تھا

یوں تیرے بعد اجنبی لگتے ہیں بام و در
جیسے میں اپنے گھر سے کبھی آشنا نہ تھا

کاٹا گیا نہ قربتِ پیہم کے باوجود
وہ فاصلہ جو دیکھنے میں فاصلہ نہ تھا

آنے لگی ہے سایۂ دیوار سے بھی آنچ
اس درجہ گرم تو کبھی سورج ہوا نہ تھا

ہر راہگیر اپنی لگن میں تھا گرم رو
جاتا ہے کس طرف یہ کسی کو پتا نہ تھا

اُس بے لحاظ شہر میں سب خود پرست تھے
دُکھ درد دوسروں کے کوئی بانٹتا نہ تھا

○ ماریا آشرم ۔ راگھو ماجرا ۔ پٹیالہ ۔ (پنجاب)

ناگو ۔ بھیّہ ۔

رشید عبدالسمیع جلیل

○

سب کچھ بھلا دیا ہے تو تنہائی کم ہوئی
شام و سحر کی معرکہ آرائی کم ہوئی

بے چہرگی میں ویسے بھی دشوار تھا سفر
لمحوں نے گرد اُڑائی تو بینائی کم ہوئی

شہرِ صدا کو سونپ کے آواز چل دیا
اک شخص جس کی حوصلہ افزائی کم ہوئی

پہچانِ اجنبی سے بڑی خوشگوار تھی!
جب ٹوٹ کر ملے تو شناسائی کم ہوئی

ساحل کا اضطراب ہوا موج آشنا
دریا کی تشنگی میں اک انگڑائی کم ہوئی

ہر صبح کوئی بھاگتے سورج سے ڈر گیا
ہر شام ایک عہد کی رسوائی کم ہوئی

گذرا ہے آئینے پہ کوئی سانحہ جلیل
ٹوٹا بھرم نگاہ کا، رعنائی کم ہوئی

○ ۳۴۷/۱۲ - ۶ - ۵ - ناپلی - حیدرآباد ۵۰۰۰۰۱ -

رشاعر - بمبئی -

رِشیؔ پٹیالوی

○

غیر تو غیر ہے، اپنا بھی نہ اپنا ہوگا
وقت پڑنے پہ ہر اک شخص پرایا ہوگا

خواب دیکھوگے تو نیندیں ہی اُچٹ جائیں گی
کیا ضروری ہے کہ ہر خواب سُنہرا ہوگا

فیصلے غیب کے ہاتھوں میں ہُوا کرتے ہیں
آگ بھڑکی ہے تو پانی بھی مُہیّا ہوگا

اُس کی آواز کہاں، دِل ہی کی دھڑکن نکلی
میں تو سمجھا تھا مُجھے اُس نے پُکارا ہوگا

وقت کہتا ہے اِشاروں میں ٹھہرنے کے لئے
منزل آواز لگاتی ہے کہ چلنا ہوگا

کوئی آیا ہے نہ آئے گا، کہاں کی دستک
سو رہو تُند ہوا کا کوئی جھونکا ہوگا

اور آداب تو محفل کے بدل ڈالے ہیں
گُفت گو کا بھی یہ انداز بدلنا ہوگا

سب کی تقدیر بیک وقت کہاں کُھلتی ہے
ابر اُٹھا ہے تو دریاؤں پہ برسا ہوگا

آپ اپنے سے رشیؔ کب اُسے فرصت ہوگی
مجھ سے ملنے کے لئے کب وہ اکیلا ہوگا

○ سی-۱۵/۲۱۵۷، چنڈی گڑھ (پنجاب)

شاعر۔ بمبئی۔

اجلال مجید

○

ہر اک نصاب میں شامل، ہر اک کتاب میں ہُوں
میں لفظ لفظ میں بکھرا بڑے عذاب میں ہُوں

حیاتِ سنگ میں یا لمحۂ حباب میں ہُوں
مجھے بتاؤ کہ میں کون سے حساب میں ہُوں

ابھی نہ چھُو مجھے اِن سرد سرد ہاتھوں سے
ابھی تو میں تری آغوشِ بے حجاب میں ہُوں

سحابِ ریگ ہی بن کر اُٹھوں گا جب بھی اُٹھوں
کہ آب تو ہوں مگر قُلزمِ سراب میں ہُوں

ہوائے تُند میں ہُوں، میں ہی دشمنِ خیمہ!
کھنچا ہُوا ابھی میں ہر ہر رگِ طناب میں ہُوں

○ 19/8 نارتھ ٹی ٹی نگر - بھوپال (ایم-پی)

افتخار امام صدیقی

○

وہ نہیں مِلتا مجھے، اِس کا گِلہ اپنی جگہ
اُس کے میرے درمیاں کا فاصلہ اپنی جگہ

زِندگی کے اِس سفر میں سیکڑوں چہرے مِلے
دِل کشی اُن کی الگ، پَیکر ترا اپنی جگہ

دل — کہ موسم کے نکھرنے کے لئے بے چین ہے
جَم گئی ہے اُن کے ہونٹوں کی گھٹا اپنی جگہ

تجھ سے مِل کر آنے والے کل سے نفرت مول لی
اب کبھی تجھ سے نہ بچھڑوں یہ دُعا اپنی جگہ

کر کبھی تو میرے دل کی خواہشوں کا احترام
خواہشوں کی بھیڑ اور اُن کی سزا اپنی جگہ!

اِک مُسلسل دوڑ میں ہیں منزلیں اور فاصلے
پاؤں تو اپنی جگہ ہیں، راستہ اپنی جگہ

○ دینا مہتہ بلڈنگ۔ تیسرا منزلہ۔ نزد نیو روشن ٹاکیز۔ بمبئی ۴۰۰۰۰۴

شاعر، بمبئی۔

پرویز رحمانی

○

دائیں بائیں آگے پیچھے خواب ہی خواب
اَندر، باہر، اُوپر، نیچے، خواب ہی خواب

خُوشبو، شبنم، رنگ کی دُنیا ایک فریب
غُنچے، گُل، بُوٹے، باغیچے خواب ہی خواب

آنکھیں، چہرے، چاند، ستارے، رات ہی رات
دروازے، دیوار، دریچے، خواب ہی خواب

حسرت ٹہنی ٹہنی نیند میں ڈُوبی تھی
بکھرے تھے پیڑوں کے نیچے خواب ہی خواب

اُمیدیں، مہدی کے تلوے چاٹ گئیں
دِکھلاتے کب تک غالیچے، خواب ہی خواب

خواہش خواہش جو چاہو چُن لو پرویز!
چھوڑ چلے ہم اپنے پیچھے خواب ہی خواب

○ ڈورنڈہ - رانچی (بہار)

اعء۔ بمبئی۔

کرشن مُراری

ہر نفس اِک بے حسی سنجیدگی — زندگی میں زندگی کی ہے کمی
ہے فضاؤں میں ابھی تک گونجتی — بات جو تم نے کہی میں نے سُنی
بھیک گلیوں میں پھرے ہے مانگتی — بھٹکی بھٹکی اِک وفا ٹھٹھری ہوئی
جلوے کچھ بکھرے ہوئے تھے راہ میں — جو مری چنچل نظر چُنتی گئی
تیری یادوں کے اُجالوں کے طُفیل — دل کی راہوں میں رہی ہے روشنی
گرمیٔ لُطفِ تجسس کیا کہیں؟ — اُس لگن کی اک اگن ہے آج بھی
تُو نے جب دیکھا اُسی انداز سے — اک مسرّت مِل گئی کھوئی ہوئی
ہائے وہ دلکش نگاہِ واپسیں — دے گئی جو اِک فریبِ دوستی
مسئلے بھی مرحلے بننے لگے — کھُل گئی ہیں شوق کی راہیں نئی

سُن رہا ہوں گھنگھروؤں کی چھن چھنن
انجمن ہے اِک خیالوں کی بستی

۴ - سی اِروِن روڈ - نئی دہلی

جاوید

کون پرچھائیں ہے، دیتی ہے گواہی کیسی
رات کے پاس ہے خورشید پناہی کیسی

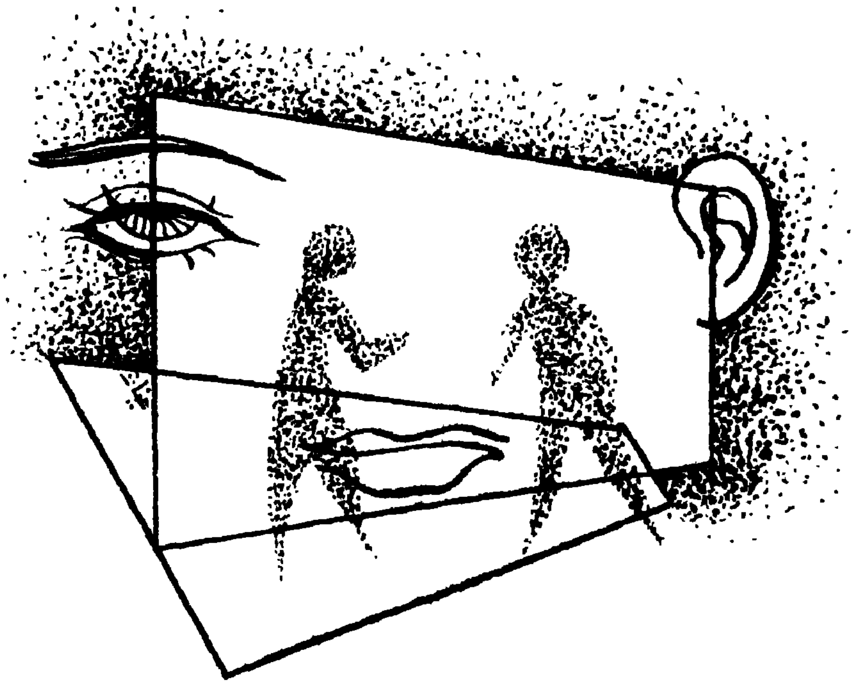
روز راتوں میں چمکتے ہیں ستارے کیسے؟
مجھ پہ، سورج سے برستی ہے سیاہی کیسی!

اپنے لہجے میں زمانے کی حلاوت لے کر
شہر میں اس نے مچادی ہے تباہی کیسی؟

وحشتِ شوق سے ڈرتی ہے کبھی خوابوں سے،
نیند ہے تیز ہواؤں کی سپاہی کیسی،

جانے کیا سوچ کے محصور کیا ہے تم نے
حسرتِ دید ہے گستاخ نگاہی کیسی؟

شعبۂ انگریزی۔ وسنت راؤ نائک کالج۔ اورنگ آباد ۴۳۱۰۰۱



ہم عصر اُردو ڈراما

ڈاکٹر اخلاق اثر

○

اِبراھیم یوسف
آنل ٹھکر

○

ڈاکٹر اخلاق اثر
صادق منزل - چوکی امام باڑہ - بھوپال ۳

ہم عصر اُردو ڈراما — تخلیق اور پیش کش

ہم عصر اُردو ڈرامے کا مطالعہ ایک دشوار کام ہے۔ ہم عصر کی حدبندی اور تعریف کے کئی مسائل ہیں۔ اِس میں کسی خاص وقت میں موجود ڈرامے سے دلچسپی رکھنے والوں کی خدمات کا جائزہ بھی لیا جاسکتا ہے مگر قدیم اور جدید کا فرق کئی دشواریاں پیدا کردیتا ہے۔ اِس کے علاوہ کسی ایک فنکار تخلیقی عمل کا سلسلہ طویل عرصہ تک پھیلا ہوا ہوتا ہے اِس لئے وقت اور جدید و قدیم کی حدبندی ایسے کتنے ہی مسائل پیش کردیتی ہے جن کی وجہ سے ہم عصر ڈرامے کا مطالعہ و مشاہدہ مکمل اور بھرپور معلوم نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ تحریر کیا ہے کہ "ادب میں یوں بھی حدبندیاں نہیں ہوا کرتیں۔ زمانہ اور روایت کا تسلسل ایک ایسا مسئلہ ہے جس کی کڑیاں الگ الگ کرنا ناممکن ہے"[1]

زمانہ کی حدبندی اور اُس کے مسائل کے اعتراف کے ساتھ کوشش یہی رہتی ہے کہ تسلسل کی تہہ میں موجود اُن دھاروں کی تلاش کی جائے جو اپنا وجود بھی رکھتے ہیں اور کُل کا ایک حصّہ بھی ہوتے ہیں۔ بّرِصغیر کی طویل تاریخ میں غلامی اور آزادی کی تاریک راتیں بھی ہیں اور اُجلے دن بھی، لیکن تقسیم وطن کا سانحہ ایک ایسی بے رحم حقیقت ہے جس نے انسانیت کو پائمال کیا۔ مُلک کو تقسیم کیا اور کئی زبانوں اور اُن کے ادب کے درمیاں حدبندیاں قائم کردیں۔ بلاشبہ یہ تقسیم کوئی ایک دن، کوئی ایک ہفتہ اور ایک سال کا نتیجہ نہیں تھی۔ اِس تقسیم پر بھی برسوں کے اثرات واضح اور نمایاں تھے اور یہی واقعات و حالات تقسیم اور آزادی کو ایک حد بنانے پر آمادہ کرتے ہیں۔

تقسیم اور آزادیٔ وطن سے قبل اُردو سیاست میں مُلوّث کردی گئی تھی۔ اور آزادی کے بعد تعصب کا شکار ہوگئی تھی۔ تقسیم کے بعد اُردو سے محبت کرنے والوں کا شیرازہ بکھر گیا، اُردو کے مراکز یا تو اُجڑ گئے یا بے رونق ہوگئے۔ اُردو کا پھیلاؤ کم ہوگیا۔ اُردو کی کیاریاں سُوکھ گئیں، اُردو کا نام لینا دُشوار ہوگیا۔ اِس کا اثر اُردو ڈرامے پر بھی پڑا۔ سیاسی حدبندی سے ادب و فن میں بھی حدبندی ہوئی۔ پاکستان سے تعلقات بن بن کر بگڑے۔ ہم لاکھ کہیں کہ سیاسی حدبندی ادب پر اثر انداز نہیں ہوتی، لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہندوستان و پاکستان میں ایک دوسرے ملک کے ادب و فن کا مطالعہ ممکن نہیں ہے۔ امریکہ، انگلستان اور روس میں بیٹھ کر عالمی اُردو ادب کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ابھی ہمیں وہ سہولتیں میسّر نہیں ہوئی ہیں جو اِس قسم کے کام کے لئے ضروری ہیں۔ اِس لئے میرے اِس مضمون میں آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کا مطالعہ صرف ہندوستان تک محدود ہے اور ظاہر ہے کہ ایسے مطالعہ میں ہم اپنے بہت سے ہدایت کاروں، ڈراما نگاروں، ناقدوں اور محققوں اور دوسرے فن کاروں کے بڑے سرمایہ سے دست بردار ہورہے ہیں۔

آزادی سے قبل ہی ہمارے اُردو اسٹیج اور تھیٹر پر تاریکی سایہ آگیا تھا اور تقریباً سو برس کی تھیٹر کی دنیا سُونی ہوگئی تھی۔ ریوتی سرن شرما نے اِس تاریکی سچائی کے بارے میں تحریر کیا ہے۔

> " پارسی تھیٹر جو اُردو ڈرامے کا سب سے توانا اور مقبول رُوپ تھا، آزادی سے بہت پہلے دم توڑ چکا تھا۔ گو اکّا دُکّا کمپنیاں اور ٹولیاں شہر اور قصبوں کے گمنام کونوں میں کبھی کبھار اپنے ڈرامے دکھا کر پارسی تھیٹر کی یاد تازہ کردیتی تھیں۔ لیکن بڑی کمپنیاں ختم ہوچکی تھیں۔ اُن کے پاس نہ نئے ڈرامے تھے، نہ ایکٹر، نہ ساز و سامان، زمانے کے تقاضوں اور لوگوں کے بدلے ہوئے مذاق سے اِس کا کوئی تعلق نہ تھا۔ یہ ایک تنزل پذیر دم توڑتا کاروباری سلسلہ تھا جو اِس لئے چل رہا تھا کہ اگلے

---

[1] اُردو ڈراما آزادی کے بعد۔ محمد حسن۔ آج کل اُردو ڈراما نمبر ص ۲۵ شاعر۔ بمبئی

وقتوں کے کچھ لوگ باقی تھے جن کے پاس روزی کمانے کا دوسرا ذریعہ نہ تھا۔ [5] فلم کی آمد اور تقسیم کے ہنگاموں نے تجارتی تھیٹر کو بے دم کر دیا تھا۔ صرف یہی نہیں ہوا کہ اُردو تھیٹر ویران ہو گیا بلکہ اُردو ڈرامے کی تاریخ اُردو تھیٹر کی تاریخ نہ ہو کر ڈراما نگاری کی تاریخ ہو گئی۔ اُردو ڈراما اپنی منزل سے مُقعد ہو گیا۔ اسی زمانے میں فلم اور ریڈیو ڈرامے نے ترقی کی اور اُردو ڈراما دو نئے دھاروں میں بٹ کر بہنے لگا۔ اِدھر فلم اور ریڈیو ڈرامے کو اچھے فن کار مل گئے، اُدھر تعلیم یافتہ طبقہ اُردو اسٹیج ڈرامے کے احیاء کے لئے تدابیر کرنے لگا۔ غرض اُردو ڈرامے کے مطالعے کے لئے یہ دور ایک خاص اہمیت رکھتا ہے اور بعض صورتوں میں ایک حد بندی کا کام دے سکتا ہے۔ آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کے مطالعہ کے لئے آزادی سے قبل اُردو ڈرامے کے اہم عناصر اور رُجحانات کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اور اُردو ڈرامے کے ان اہم عناصر اور رُجحانات کا جائزہ ڈرامے کے ترقی یافتہ تصوّر کے بغیر اُدھورا اور گمراہ کُن ہے۔

ڈراما صنفِ ادب [1] ہے نہ صنفِ سخن [2]۔ یہ ایک مخلوط فن ہے جو مختلف فنون کے امتزاج اور مختلف فن کاروں کے اشتراک سے وجود پاتا ہے۔ عرصۂ دراز سے ڈرامے کی تعریف و توصیف بیان کی جاتی رہی ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈراما موزونیت، نغمہ اور الفاظ یا نظم کے ذریعہ انسانی افعال کی بہتر یا بدتر یا ہُو بہُو نقل پیش کرتا ہے۔ اس میں کرداروں کو گفتگو اور عمل میں مشغول دکھایا جاتا ہے [3]۔ بھرت مُنی نے لباس، آواز، اعضائے جسم کی حرکات، رقص اور موسیقی کو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کہا ہے [4]۔ جزف مرسال کے نزدیک ڈرامے میں آفاقیت ہوتی ہے۔ اطمینان بخش حالات میں کردار تخلیق کئے جاتے ہیں اور اس میں چونکانے، دل دہلانے اور معلومات میں اضافہ کرنے یا تبدیل کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ خیال، اور مقصد کو حسین اور مناسب زبان میں بیان کرتے ہیں اور ڈرامے سے تفسیرِ حیات بیان کرنے، زندگی کے مسائل سے اُلجھنے اور اُن سے مقابلہ کرنے کی قوّت ملتی ہے [5]۔

"سیسرو (CIECRO) کے نزدیک ڈراما" زندگی کی نقل ہے اور رسم و رواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس ہے [8]۔ ہیوگو (HEGO) اسے ایک آئینہ کہتا ہے جس میں فطرت منعکس ہوتی ہے [9]۔ سارسے (SARCEY) کے نزدیک ڈرامے میں حقیقت کا دھندلا عکس پیش ہوتا ہے [9]۔ کالرج (COLERIDGE) ڈراما کو حقیقت کا اُتار نہیں فطرت کی نقالی کہتا ہے [10]۔ سارسے (SARCEY) نے تماشائیوں کے بغیر ڈرامے کو ناممکن القیاس کہا ہے [11]۔ کلیٹن ہیملٹن (CLAYTON HAMILTON) کے نزدیک "ڈراما ایک ایسی کہانی ہے جسے اسٹیج پر سامعین کے سامنے اداکار پیش کرتے ہیں [12]۔"

ڈراما ارسطو کے نزدیک "تطہیرِ نفس [13]" اور "عمل"، اور بھرت منی کے لئے سکون [14]، برونتیر کے لئے "حوصلے کی کشمکش [15]"، برخت کے لئے عوام کی قوتِ احساس کو بیدار کرنے [16] کا ذریعہ اور ولیم آلیور کے نزدیک "ہماری لایعنی زندگی کا اظہار ہے [17]۔"

گورڈن کریگ نے ڈرامے میں ہدایت کار کو مرکزی مقام دیا اور لکھا کہ اس کے بغیر تھیٹر میں اچھے فن پارے پیش نہیں کئے جا سکتے [18]۔ شیلڈن چینے نے لکھا کہ ہدایت کار کے مرکزی مقام حاصل کر لینے کے بعد ہی فنِ تماشا کی ہیئت وجود میں آئی۔ ان کے نزدیک:۔

"ہیئت کا اظہار اُس وقت ہوتا ہے جب تھیٹر پروڈکشن ایک خاص ترتیب سے پیش ہوتی ہے۔ اسٹیج کے مواد کا مکمل استعمال ہوتا ہے اور تھیٹر کے تمام عناصر ایک مرکز پر اکٹھا ہوتے ہیں۔" [19]

ہدایت کار کے طریقۂ کار کے بارے میں شیلڈن چینے نے مزید لکھا کہ

"ہدایت کار کا مکمل طریقۂ کار بیان کرنا مشکل ہے۔ وہ محسوس اور غیر محسوس چیزوں سے کام لیتا ہے۔ اداکار، روشنی، مکالمے، حرکت، ماحول، توازن، تاکید، رفتار

---

[1] اُردو ڈرامہ کے بیس سال۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ستمبر ۱۹۷۲ء ص ۲۴
[2] معیار و میزان۔ ڈاکٹر مسیح الزماں
[3] اُردو ڈراما۔ روایت اور تجربہ۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط
[4] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ ص۔ ۷
[5-6] تمثیل پر روشن فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور ۱۹۵۹ء ص ۲۲
[7-8-9-10-11] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی
شاعر۔ بمبئی

[12] تمثیل پر روشن فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی نیا دور ۱۹۵۹ء ص ۲۳
[13-14-15] معیار و میزان۔ ڈاکٹر مسیح الزماں
[16] برخت کا ایک تھیٹر۔ ڈاکٹر مسیح الزماں۔ فنون لاہور
[17] ماڈرن ڈراما۔ ولیم آلیور صفحہ ۳۰۴
[18-19] دی تھیٹر۔ شیلڈن چینے۔ ص۔ ۵۲۵۔ ۵۲۴

تضاد، وقفہ اور تنوع سے کام لیتا ہے۔ ہدایت کار برسوں کے ریاض سے، ریہرسل سے، پہلے اپنے تخیل میں ڈرامے کو ایک مرکز پر لاتا ہے، پھر اُس کے اظہار کے لئے مناسب اداکار اور اسٹیج کا ماحول پیدا کرتا ہے۔ ریہرسل میں ڈرامے کی رفتار کو کبھی ایک جگہ سست کرتا ہے تو دوسری جگہ تیز، اور ایک مناسب موقع پر جب تماشائیوں کی توجہ ایک نقطہ پر مرکوز ہوتی ہے، اُس وقت اداکاروں کی انتہائی تخلیقی صلاحیت سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک خاص قوت سے صوتی تواتر (SOUND-SEQUENCE) بناتا ہے اور آخر میں اُس کے پس منظر میں خاموشی سے کھیلتا ہے۔ پھر اسٹیج کو بھُورے رنگ میں رنگنے دیتا ہے اور اس لمحہ کے لئے جب ڈراما نگار پر وجدانی کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ تھیٹر کے معاون عناصر کے لئے بلیغ گرانبار مکالمے تحریر کرتا ہے، اسٹیج کو بالکل خالی کر دیتا ہے۔ اس طرح ہدایت کار مسلسل اور ٹوٹ کشش سے تماشائیت کا بہاؤ (FLOW OF THECTRICALITY) پیدا کرتا ہے، جس سے اسٹیج کا فارم تشکیل پاتا ہے اور یہی فارم یا ہیئت نئے اسٹیج کو پُرانے اسٹیج سے ممیز کرتی ہے۔"[1]

ڈرامے کا تعلق اسٹیج سے ہے اور پیش کش میں اُس کی اصل زندگی ہے۔ ڈرامے کی پیش کش کے وقت میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ یونانی ڈراموں کی پیش کش میں عام طور سے ڈیڑھ دو گھنٹے صرف ہوتے تھے۔ یونانی مضبوط اعصاب کے مالک تھے، اس لئے دن بھر ڈراموں کے سلسلوں کو دیکھا کرتے تھے۔ چین میں ڈرامے مُسلسل دس دس دن تک دکھائے جاتے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کے ڈرامے کو چودہ دن میں پیش ہونے کا ذکر کیا ہے۔ پارسی تھیٹر میں طویل ڈرامے دو حصّوں میں منقسم کر کے دو الگ الگ راتوں میں پیش کئے جاتے تھے۔ ڈراموں کی پیش کش کی روایت کے تجزیہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراموں کی پیش کش میں کئی کئی گھنٹے اور کئی کئی دن لگ جاتے تھے۔

ڈراما ایک فن ہے اور اس کی تقسیم میں کئی عناصر کارفرما رہے ہیں۔ مُلکی خصوصیات اور میڈیم، اصول و قوانین، افراد اور ایکٹ، حلقہ و حجم، مقصد اور موضوع، تاثر اور تکنیک، شوق اور پیشہ، اسٹیج اور اندازِ پیش کش، بیان و عمل کی بُنیاد پر ڈرامے کی مختلف اقسام بیان کی گئی ہیں۔ ڈرامے کی پیش کش کے بارے میں دو تصورات نہایت واضح ہیں۔ اوّل ڈرامے میں فریبِ حقیقت پیدا کرنا۔ دوم ڈرامے کو ڈراما سمجھنے کا احساس پیدا کرنا۔

آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کا مطالعہ دشوار ہے۔ ایک تو اس کے لئے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے رُبعِ اوّل میں اُردو ڈرامے اور اسٹیج کا جو قریبی تعلق قائم ہوا تھا وہ ختم ہو گیا۔ دوسرے ڈراموں کا بڑا حصّہ ایسا ہے جو اسٹیج کی کسوٹی پر پرکھا نہیں گیا اور اسٹیج سے بے تعلق ہو کر اس قسم کے ڈرامے کی تنقید وہی پلاٹ، کردار، مکالمہ، پس منظر، اتحادِ ثلاثہ، تضاد، کشمکش، تصادم، اظہار، انتہا، گروہی نفسیات، تصورِ حیات کے رسمی عنوانات تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے اور ڈرامے کی ایسی تنقید اور ناول یا افسانہ کی تنقید میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ تیسرے واجد علی شاہ کے تھیٹر، اندر سبھا کی پیش کش، پارسی تھیٹر کی خدمات کے بارے میں تو بہت سارا مواد مل جاتا ہے، مگر اپٹا، پرتھوی تھیٹر، ہندوستانی شوقیہ تھیٹر گروپ، ہم سب تھیٹر گروپ، انڈین نیشنل تھیٹر، اندر پرستھ تھیٹر، تھری آرٹس کلب، دلی آرٹ تھیٹر، جامعہ اوپن ایئر تھیٹر، دہلی پلے ہاؤس، تھیٹر آرٹ، لٹل تھیٹر گروپ، راجستھان کلاکیندر، اور دھو کلچرل کلب وغیرہ اداروں اور انجمنوں کے ذریعہ پیش کئے گئے اُردو ڈراموں سے متعلق اہم تفصیلات تو بہت دُور کی بات ہے، معمولی اور ابتدائی مواد بھی حاصل نہیں ہوتا۔ حالانکہ ان انجمنوں اور اداروں سے اُردو کے مشہور ہدایت کار، ڈراما نگار، جیسے حبیب تنویر، خواجہ احمد عباس، بلونت سرن شرما، ابراہیم القاضی، بیگم قدسیہ زیدی، فکر تونسوی، ایس ایم۔ مہدی، رفعت سروش، رمیش مہتہ، سردار جعفری وغیرہ وابستہ رہ چکے ہیں یا ان سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔

آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کا جائزہ کئی بار لیا جا چکا ہے، لیکن یہ جائزہ اُردو ڈرامے کا کم اور اُردو ڈراما نگاری کا زیادہ ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسٹیج پر پیش ہوئے ڈراموں کا جائزہ کم لیا گیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کا "اُردو ڈراما آزادی کے بعد"[2] (۱۹۵۹ء)

[1] دی تھیٹر۔ شیلڈن چینے۔ ص۔ ۵۲۵

[2] آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء شمارہ بھی

ڈاکٹر مسیح الزماں کے تین مقالے "اُردو ڈراما": "تین ممتاز ڈرامے اور آج کا اُردو اسٹیج"[1] (۱۹۶۳) ریوتی سرن شرما کا "اُردو ڈرامے کے بیس سال"[2] (۱۹۷۷) اہم مضامین ہیں۔ سید ضمیر حسن کا "اردو ڈراما ۱۹۳۶ تا ۱۹۷۶"[3] اور رئیس مرزا کا مراسلہ "کچھ اُردو ڈرامے سے متعلق"[4] اس لئے اہم ہیں کہ اُردو ڈرامے کے بڑے مرکز دہلی میں بیٹھ کر لکھے گئے ہیں۔

اُردو ڈراموں کے مجموعوں کے دیباچوں، پیش لفظوں اور ڈرامے پر تنقیدی اور تحقیقی کتابوں جیسے ڈاکٹر عطیہ نشاط کی "اردو ڈراما ـ روایت اور تجربہ" "مسیح احمد صدیقی کی "اُردو یکبابی ڈراما" یا ڈاکٹر مسیح الزماں کی "معیار و میزان" میں اسٹیج ہوئے ڈراموں پر بہت کم مواد پیش کیا گیا ہے۔ عام طور سے لکھا جاتا ہے "ڈرامہ کامیابی سے پیش ہوا" یا "ہدایت کار نے ڈرامے کو کامیابی سے پیش کیا"۔ پیش کش سے متعلق تفصیلات دستیاب نہیں ہوتیں۔ ان حالات میں ان ڈراموں پر اظہارِ خیال ٹھوس بنیادوں پر نہیں کیا جا سکتا۔

اگر ڈراما صرف ڈراما نگاری ہے اور ڈرامے کی ترقی کا انحصار صرف ڈراموں کے مسوّدوں کی تعداد پر ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ اُردو ڈراما نگاروں نے ہزاروں ڈرامے تحریر کئے ہیں اور اُنھوں نے اسٹیج کی غیر موجودگی کے باوجود ڈرامے کو خونِ جگر سے سینچا ہے۔ اگر ڈرامے کی ترقی کا تعلق اسٹیج پر اُن کی کامیاب پیش کش سے ہے تو یہ تسلیم کرنے کے لئے ہمیں تیار رہنا چاہئے کہ اُردو ڈرامے نے ترقی نہیں کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اُس کی ذمہ داری کن لوگوں پر عائد ہوتی ہے۔

اس مقالہ میں تمام ڈراموں کا ذکر نہ تو ممکن ہے اور نہ مقصود۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو ڈراموں کی پیش کش میں حبیب تنویر، خواجہ احمد عباس، محمد مجیب، بیگم قدسیہ زیدی اور کرنل گپتے نے اہم حصّہ لیا ہے۔ حبیب تنویر نے دیگر ممالک میں ڈراموں کا مطالعہ کیا ہے۔ حبیب تنویر یہاں سنسکرت ڈراموں کی روایت پھلتی پھولتی دکھائی دیتی ہے۔ عام طور سے ایک یا کئی چبوتروں کی مدد سے وہ ڈرامے پیش کرتے ہیں۔ "مٹی کی گاڑی" "رستم و سہراب" "چرن داس چور" میں اُنھوں نے اسی تکنیک کو اپنایا ہے۔ ڈراموں کی پیش کش میں حقیقت نگاری کی جگہ علامتی انداز ان کا محبوب طریقہ ہے۔ "چرن داس چور" میں ایک چبوترہ اور درخت اسٹیج پر پیش کیا گیا ہے۔ درخت، زندگی اور انسانی آبادی کی علامت ہے اور چبوترہ مختلف اوقات میں رانی کے محل، چور کی پناہ گاہ وغیرہ کو پیش کرتا ہے "آگرہ بازار" ایک مانوس ڈراما ہے اور اس کی پیش کش میں حبیب تنویر نے حقیقت اور علامت دونوں کا استعمال کیا ہے۔ آزادی کے بعد سب سے

اسٹیج کئے جانے کا فخر اسی ڈرامے کو حاصل ہے۔

حبیب تنویر برتول بریخت سے متاثر ہیں اور ڈرامے کو سیاسی انقلاب کے ذریعہ کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اُنھوں نے بریخت کے مختلف ڈرامے جیسے "ہمت والی ماں" اور "ست زوان کی نیک عورت" کو اسٹیج کیا ہے۔

تخلیقی صلاحیتوں کے ہدایت کار صرف مسوّدوں کے پابند نہیں ہوتے۔ وہ اپنے شعور اور وجدان کی مدد سے مسوّدہ کو ایک نئی شکل دیتے ہیں۔ حبیب تنویر نے رضیہ سجاد ظہیر کے ڈراما "گلیلیو" میں بھی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے گلیلیو کے کردار کی پیش کش کے بارے میں تفصیل سے روشنی ڈالی تھی۔ اُنھوں نے فرمایا تھا کہ گلیلیو پہلے منظر میں کمر تک کوئی کپڑا نہیں پہنے تھا۔ وہ ایک طرح سے ننگا بیٹھا ہوا تھا اور ایک شخص اُس کو مُکّے مار رہا تھا۔ ڈراما نگار نے یہ نہیں لکھا تھا کہ اُس کے کپڑے کس طرح ہوں گے یا اگر اُس نے لکھ بھی دیا ہوتا تو ہدایت کار کے لئے ضروری نہیں وہ اُس کی پابندی کرے۔ کیونکہ ہدایت کار خود اپنے یہاں ایک میڈیم تلاش کرتا ہے۔ دنیا سمجھ رہی تھی کہ سورج زمین کے اردگرد چکّر کاٹتا ہے۔ گلیلیو نے اُس کے برخلاف کہا تھا کہ سُورج زمین کے اردگرد چکّر نہیں لگاتا بلکہ زمین خود اپنی جگہ پر گھومتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سُورج کے اردگرد چکّر لگاتی ہے۔ لوگ اُس کی بات سُنتے تھے، ہنستے تھے اور مذاق اُڑاتے تھے۔ حبیب تنویر نے اس طرح بتایا کہ برہنہ سچّائی بتانے والا کس طرح مشکلوں میں گھرتا ہے[5]۔ حبیب تنویر کے فن نے ایک اور موڑ لیا ہے۔ اُنھوں نے چھتیس گڑھ سے متعلق ڈراما "ناچا" پیش کیا تھا۔ اُس کے اداکار لوک منڈلیوں اور لوک جیون سے لئے گئے تھے۔ پیش کش سادہ تھی، اُس میں پیشہ ورانہ گیت اور رہن سہن کے انداز نے اچھا اثر ڈالا تھا۔ حبیب تنویر نے تمام عناصر کا خوبصورت امتزاج پیش کیا تھا۔

پروفیسر مجیب نے ڈرامے سے خصوصی دلچسپی لی۔ اُنھوں نے ایک ایک ڈرامے پر کئی کئی مہینے صرف کئے، مسوّدوں میں تراش خراش، اداکاروں میں ردّ و بدل اور سادہ اسٹیج سے اچھے ڈرامے پیش کئے۔

---

[1] معیار و میزان ـ ڈاکٹر مسیح الزماں [2] آجکل ستمبر ۱۹۷۳
[3] ہمارا رسالہ ـ [illegible] ۱۹۷۷ء [4] ہماری زبان یکم اگست ۱۹۷۶ء
[5] کچھ اُردو ڈراما سے متعلق ڈاکٹر مسیح الزماں

اُن کا محبوب میدان نظریاتی ڈرامے ہیں۔ اُن کے ڈرامے عام طور سے جامعہ اوپن ایئر تھیئٹر میں پیش ہوئے ہیں۔" خانہ جنگی پر اُنھوں نے خصوصی توجہ کی تھی اور یہ ڈراما جامعہ اوپن ایئر تھیئٹر میں بیس سال قبل دیکھنے کا اتفاق ہوا تھا۔ سرمد اور اورنگ زیب کے کرداروں اور نظریاتی اختلافات سے ڈرامے میں بہت دلچسپی پیدا ہوئی تھی۔ سرمد ڈیڑھ بالشت کی جھرجھری انڈرویر پہنے تھا جس سے اُس کا بدن جھانک رہا تھا۔ جامعہ کے روایتی ماحول میں اس قسم کے کردار پیش کرنے کا خطرہ صرف محمد مجیب ہی لے سکتے تھے۔ مناظر کی تبدیلیوں میں اِس بات کا خاص خیال رکھا گیا تھا کہ تاثر یا روانی پر اثر نہ پڑے۔ چنانچہ آخری منظر میں اورنگ زیب کو لال پیلا ہوتا دکھایا تھا۔ اورنگ زیب کا پارٹ پروفیسر ڈاکٹر مشیر الحق نے کیا تھا۔ اِس منظر میں محمد مجیب نے بامعنی خاموشی کا تخلیقی استعمال کیا تھا۔

"پرتھوی تھیئٹر" کی بڑی خدمات ہیں۔ ایک تو اِس لئے کہ اُنھوں نے انسان دوستی کے پیغام کو اُس وقت عام کیا جب بڑے بڑے فرقہ واریت کے بہاؤ میں بہہ گئے تھے، دوسرے فلموں سے وابستہ ہونے کے بعد بھی اُنھوں نے اسٹیج سے اپنا تعلق نہیں توڑا اور ڈرامے کو مقبول کیا۔ پرتھوی راج نے 'پٹھان' 'دیوار' 'کسان اور 'پیسہ' جیسے ڈرامے ہندوستان کے مختلف شہروں میں کامیابی سے اسٹیج کئے۔

پرتھوی تھیئٹر نے بیس پچیس سال قبل بھوپال میں "پٹھان" پیش کیا تھا۔ ایک عجیب مگر قوی تاثر نے گھیر لیا تھا۔ ڈراما بھارت ٹاکیز کے اسٹیج پر پیش ہوا تھا۔ سیٹنگ میں قریب بہ حقیقت پیش کیا گیا تھا۔ اداکاری میں فطری سے زیادہ ڈرامائی انداز تھا۔ مائیکروفون استعمال نہیں کیا گیا تھا۔ سیٹ بہت بڑا نہیں تھا اور اداکاروں کی جسامت پر اثر انداز نہیں ہو رہا تھا۔ موسیقی کا کم مگر بہتر استعمال تھا۔ اداکاری میں پرتھوی راج اور شمی کپور بہت نمایاں رہے تھے۔ ڈرامے کا مسودہ 'پلاٹ' کردار، کشمکش مکالمے اور عمل کے اعتبار سے جاندار تھا۔ پرتھوی راج نے ہدایت کاری میں مختلف عناصر پر اچھی نظر رکھی تھی۔ دیکھیے صفحہ ۲۸۰ (الف) اور (ب)

کرنل گپتے نے سانگ اینڈ ڈراما ڈویژن کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے ڈراموں کو مقبول بنانے میں بہت اہم رول ادا کیا اور ایک نئے میڈیم اور طرز کو ہندوستان میں مقبول بنایا۔ اُن کی اہمیت اِس لئے بھی ہے کہ اُنھوں نے ڈرامے کے ناقدین اور ڈرامے کے فن کاروں کے درمیان مکالمے کی ضرورت محسوس کی۔ کرنل گپتے نے زیدی کے ڈرامے "بڑھتے قدم" کو ہندوستان کے کئی شہروں میں کروڑوں تماشائیوں کو دکھایا۔

"بڑھتے قدم" ہندوستان کی جنگِ آزادی کے بعد بیرونی حملوں سے مدافعت اور تعمیر و ترقی کی طرف بڑھتے ہوئے قدم پر لکھا گیا ہے۔ اِس ڈرامے کی پیش کش کے لئے ایک کھلی جگہ کا انتخاب کیا گیا تھا۔ ڈھلان کی طرف تماشائیوں کا مُنہ تھا۔ نیچے نشیب میں اسٹیج تھا جو ایک کلومیٹر تک پھیلا ہوا تھا۔ اسٹیج کے پس منظر میں ایک اُبھرتی ہوئی پہاڑی تھی جو بائیں طرف اُٹھتی چلی گئی تھی جو ترقی کی شاہراہ کی علامت کے طور پر استعمال کی گئی تھی۔ اسٹیج کے درمیان میں زمین دوز کنٹرول روم تھا، جہاں سے صوتی اثرات، موسیقی، روشنی اور سایہ پر کنٹرول رکھا جاتا تھا۔ اسٹیج پر جگہ جگہ چبوترے اور سیٹ بنے ہوئے تھے۔ کبھی یہ سیٹ تماشائیوں سے بیس قدم کے فاصلے پر ہوتے اور کبھی دُور۔ یہ سارے چبوترے اور سیٹ اندھیرے میں ڈوبے رہتے اور جس جگہ منظر پیش ہوتا وہ حصہ روشنی سے مُنوّر ہو جاتا۔ باقی سیٹ آنکھوں سے اوجھل رہتا۔ دائیں، بائیں، آگے پیچھے مناظر تیزی سے تبدیل ہوتے رہتے۔

جنگ کا منظر اور تقسیمِ وطن کے مناظر بہت اثر انگیز تھے اور ثابت کرتے تھے کہ یہ میڈیم ہندوستان کی تہذیبی زندگی اور ڈرامے کی کائنات میں انقلاب لا سکتا ہے۔ اداکاری پُر اثر اور پُتلیوں کے کھیل سے علیحدہ اور مختلف تھی۔ جنگِ آزادی کا منظر صوتی اثرات اور روشنی و سایہ سے پیش ہوا تھا۔ تقسیمِ وطن کے منظر میں ایک اُونچی جگہ پر آبادی تقسیم ہوتی ہے اور بہت سے لوگ کالی شیروانیاں اور ترکی ٹوپی پہنے سبز پرچم اُٹھائے روانہ ہوتے ہیں اور نشیبی علاقہ سے گُذرتے ہیں۔ صرف پرچموں کے سرے دکھائی دیتے ہیں اور جلوس گُذرنے کا علامتی انداز پیش کرتے ہیں۔ کھلے وسیع اور کشادہ اسٹیج نے زندگی اور فن کا بہترین تصور پیش کیا تھا۔

ڈرامے کے بعد کرنل گپتے نے صحافیوں اور ناقدین سے ملاقات کی۔ پیشکش کے اعتبار سے مجھے شکایت تھی کہ ساری مُسلم آبادی کو پاکستان بھیج دیا گیا تھا۔ ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین، فخر الدین علی احمد جیسے اکابرین اور مجھ جیسے کروڑوں مسلمانوں کی نمائندگی نہیں ہوئی تھی۔ دوسرے ڈرامے کے آخری حصّے میں پانچ سالہ ترقیاتی منصوبوں اور اُن کی کامیابیوں کا اظہار غیر فنی اور غیر تاثراتی تھا۔ کرنل گپتے نے پہلے مشورہ کو قبول کیا اور اگلے دن پھر مدعو کیا۔ دوسرے دن نہ صرف تقسیمِ وطن میں ہندوستان میں بہت سے مسلمانوں کو باقی دکھایا گیا تھا، بلکہ بڑھتے قدم کے آخری منظر

شاعر۔ بمبئی

میں مسلمانوں کو دوسروں کے دوش بدوش مُلک کی ترقی میں حصّہ لیتے ہوئے دکھایا گیا تھا۔ دوسرا مشورہ اِس لئے قبول نہیں ہوا کہ "بڑھتے قدم" کا مقصد ترقیاتی منصوبوں کا پروپیگنڈا تھا۔

اِپٹا نے اُردو تھیٹر کی حیاتِ نَو میں اہم خدمات انجام دی ہیں۔ اُس نے اُردو ڈرامے کو حبیب تنویر، خواجہ احمد عبّاس، موہن سہگل اور بلراج ساہنی جیسے فن کار دیئے۔ خواجہ احمد عبّاس کا "زبیدہ" سردار جعفری کا "یہ کس کا خون ہے" بلراج ساہنی کا "جادو کی کرسی" عصمت چغتائی کا "دھانی بانکپن" اسٹیج کئے، جن کی تفصیلات نہیں ملتیں۔ خواجہ احمد عبّاس کے ڈرامے "میں کون ہوں" "بیوہ" "ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد" اور "سُرخ گُلاب کی واپسی" عصمت چغتائی کے "تنہائی کا زہر" "خواہ مخواہ" اور "دوزخ" راجیندر سنگھ بیدی کا "راتوں کی رات قلوپطرہ" ڈرامے مشہور ہیں۔ کرشن چندر کا "سرائے کے باہر" یونیورسٹیوں اور کالجوں کے خصوصی پروگراموں میں بار بار پیش کیا گیا ہے۔ اُن کا ڈراما "دروازے کھول دو" خواجہ احمد عبّاس کی ہدایت کاری میں بمبئی میں اسٹیج کیا گیا۔ "کارنیوال" اور "انتظار کے قیدی" اُن کے دو اچھے ترجمے ہیں۔ کرشن چندر "کارنیوال" سے بہت متاثر تھے اِس لئے اُنھوں نے کارنیوال کے مرکزی خیال پر ناول بھی تحریر کیا تھا۔

بیگم قُدسیہ زیدی نے "ہندوستانی تھیٹر" کے ذریعہ اُردو ڈرامے کی بڑی خدمت کی۔ ریوتی سرن شرما نے تحریر کیا ہے کہ "ہندوستانی تھیٹر کے سر اِس بات کا سہرا باندھا جائے گا کہ حبیب تنویر کو بحیثیت ایک ڈائرکٹر اور ڈراما نگار لاکر اُس نے اُردو ڈرامے کو ادبی وصف اور نئے فنّی تجربات اور اندازِ پیش کش سے مالا مال کیا"[1] قُدسیہ زیدی نے اُردو اسٹیج کو بڑھاوا دیا اور دوسری زبانوں کے ڈراموں کے شاہکاروں کو اُردو میں منتقل کیا۔ اُن میں "گڑیا گھر" "آذر کا خواب" "شکنتلا" "خالا کی خالہ" مشہور ہیں۔ اِن میں سے بیشتر ڈرامے بمبئی اور دہلی میں ہندوستانی تھیٹر اور اِپٹا کے ذریعہ اسٹیج کئے گئے ہیں۔ بمبئی کے قادر خاں کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔

ریوتی سرن شرما اُردو ڈرامے کے ذہین اور مخلص خدمت گار ہیں۔ وہ "کلا سادھنا کیندر" سے وابستہ ہیں۔ اُن کے ڈرامے "اپنی دھرتی" "رنگ اور خون" "ٹوٹتے سپنے" "اندھیرے کا بیٹا" "جنگلی گھاس" اور "دیپ شکھا" وغیرہ اسٹیج ہو چکے ہیں۔ ریوتی سرن شرما کے یہاں فنّی شعور بھی ہے اور فکر کی عظمت بھی۔ ڈاکٹر محمد حسن ڈرامے کا واضح شعور رکھتے ہیں اور مختلف عناصر کی اہمیت سے واقف ہیں۔ "کہرے کا چاند" "تماشا اور تماشائی" "مور پنکھی" اور "محل سرا" اُن کے مشہور ڈرامے ہیں۔ اُن کے ڈراموں کے کئی مجموعے بھی شائع ہوئے اور اُن کے ڈرامے نینی تال علی گڑھ اور دہلی وغیرہ میں اسٹیج بھی ہوئے ہیں۔ "تماشا اور تماشائی" صرف آسودہ ہی نہیں کرتا بلکہ یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ ابھی غالب کی ہمہ گیر شخصیت اور اُن کے آگ اور خون سے گذرتے ہوئے عہد پر ڈرامے کی ضرورت باقی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایمرجنسی کے دوران "ضحاک" تحریر کیا تھا جو "عصری ادب" کے تازہ شمارے میں شائع ہوا ہے۔ دہلی میں یہ ڈراما اسٹیج کیا جانے والا تھا۔

ساگر سرحدی ڈرامے کے فن پر گرفت رکھتے ہیں۔ اُن کے ڈرامے اسٹیج کئے جاتے ہیں اور انعامات سے نوازے جاتے ہیں۔ "اجنبی" "احساس کی چبھن" "خیال کی دستک" "سپنے کی تاریک گلی" اور "شگافہ" اُن کے اچھے ڈرامے ہیں۔ ڈاکٹر سیّد اعجاز حسین کے ڈراموں کا مجموعہ "ادبی ڈرامے" اِس اعتبار سے اہم ہے کہ اُس کے ڈرامے یونیورسٹی میں اسٹیج کئے جا چکے ہیں۔ منجو قمر نے ڈرامے کی بڑی خدمت کی ہے۔ اُن کے ڈراموں کو انعامات سے بھی نوازا گیا ہے۔ "بہادر شاہ ظفر" "مرزا غالب اور امیر علی ٹھگ" ڈرامے کافی مقبول ہوئے ہیں۔ اُپیندر ناتھ اشک اور فضل الرحمٰن اسٹیج کا تجربہ رکھتے ہیں۔ آزادی کے بعد اوپندر ناتھ اشک کا ڈراما "پردہ اٹھاؤ پردہ گراؤ" کافی مقبول ہوا ہے۔ فضل الرحمان نے تراجم پر زیادہ اور طبع زاد ڈراموں پر کم توجہ دی ہے۔ ابراہیم یوسف نے بڑے خلوص سے اُردو ڈرامے کی خدمت کی ہے۔ اُن کے ڈرامے "ٹوٹے ہوئے خوابوں کا درماں" "کراس کا تحفہ" اور "پیرول پر رہائی" اچھے ڈرامے ہیں "سُوکھے درخت" "طنزیہ ڈرامے" اور "دھوئیں کے آنچل" اُن کے ڈراموں کے مجموعے ہیں۔

کرتار سنگھ دُگّل نے "دیا بجھ گیا" ریڈیو کے لئے لکھا تھا۔ بعد میں یہ ڈراما اسٹیج ڈرامے کی شکل میں بھی شائع ہوا۔ "اُوپر کی منزل" میں شامل ڈرامے بھی ریڈیو ہی کے لئے لکھے گئے تھے۔ دُگّل نے مونولاگ بھی لکھے ہیں اور اُن کے مونولاگ زیادہ جاندار ہیں۔ وہ ڈراموں میں فلیش بیک اور خود کلامیوں کی تکنیک زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ مختصر مکالمے اُن کی نمایاں خوبی ہے۔ الفاظ کی تکرار سے تاثر پیدا کرنے کی

---

[1] اردو ڈراما کے بیس سال۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ستمبر ۱۹۷۲ ص ۲۵

شاعر۔ بمبئی

کوشش اُن کے یہاں ملتی ہے۔ ہر بنس دوست کے اسٹیج ڈراموں میں "لوہا گھستا ہے" بہت مشہور ہوا ہے۔ انل ٹھکّر اُردو کے نئے مگر اچھے ڈراما نگار ہیں۔ اُنھیں متعارف کرانے کا سہرا جناب اعجاز صدیقی کے سر ہے۔ انل ٹھکّر کے ڈرامے "تم" اور "اُکھڑے لوگ" بھی شائع ہوئے ہیں۔ ڈراموں کی فضا، کرداروں اور مکالموں نے اُن کے ڈراموں کو خاصے کی چیز بنا دیا ہے۔ انل ٹھکّر بمبئی اور دھارواڑ میں ڈراموں کی ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیتے ہیں، اُن کے ڈرامے کافی پسند کئے جاتے ہیں۔ انل ٹھکّر سے اچھی توقعات وابستہ ہیں۔ قدسیہ زیدی، ڈاکٹر مسیح الزماں، ڈاکٹر منیب الرحمان اور زاہدہ زیدی نے دوسری زبانوں سے معیاری ڈرامے اُردو میں منتقل کئے ہیں اور ترجمہ میں اُن کے معیار کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔

سردار جعفری، سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، تلوک چند کوثر، عبدالعزیز خالد، رفعت سروش وغیرہ نے منظوم ڈرامے پر خاص توجہ کی ہے۔ سردار تو ساتھ نہ دے سکے، لیکن سلام مچھلی، تلوک چند کوثر، عبدالعزیز خالد، رفعت سروش ساغر نظامی نے منظوم ڈرامے کے سرمایہ میں اچھا اضافہ کیا ہے۔

آزادی کے بعد تراجم کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ان تراجم نے فکری و فنی ارتقاء میں حصّہ لیا ہے۔ شیکسپیئر، مارلو، اولیور گولڈ اسمتھ، جارج برنارڈ شا، سارتر، بیکٹ، ایونیسکو، ارنسٹ ٹالر، چیخوف، ایرلنک لیر، موریس برنگ، جان ڈکسن، کلیرنز، یوجین اونیل، بریخت، ٹالسٹائی، وکٹر ہیوگو، گالزوردی، گوگول، داستوسکی اور آسکر وائلڈ کی تخلیقات اُردو میں منتقل ہوئی ہیں۔ ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ڈرامہ نگاروں جیسے ٹاسی۔ پھڑکے، وجے تندولکر، ٹیگور، زش۔ و۔ کلکرنی، بدھ دیو بسو، اننت کانیٹکر کے ڈرامے بھی اُردو میں ترجمہ ہوئے ہیں۔ مراٹھی ڈراموں کے ترجمہ رسالہ "شاعر" نے زیادہ شائع کئے اور مراٹھی اسٹیج کے ترقی یافتہ شاہکاروں کے مطالعہ کے مواقع فراہم کئے۔ نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا نے مختلف علاقائی زبانوں کے ڈراموں کے ترجمہ شائع کئے ہیں، جن میں "ہندی کے یک بابی ڈرامے" (مترجم ڈاکٹر محمد حسین) "پنجابی ڈرامے" (مترجم مخمور جالندھری) خاص ہیں۔ "گجراتی ایکانکی" (مترجم ڈاکٹر مظفر حنفی) زیر اشاعت ہے۔ مکتبہ جامعہ اور نسیم بکڈپو نے ڈراموں کی اشاعت میں خصوصی دلچسپی لی ہے۔ ترقی اُردو بورڈ نے اُردو ڈرامے کو قابلِ توجہ نہیں سمجھا۔

آزادی کے بعد ڈرامے مختلف موضوعات پر تحریر کئے گئے ہیں ــ حُب الوطنی، قومی یکجہتی، انسان دوستی، جنگ و امن، جنسی گھٹن، گھریلو سازش، بیچیدہ

اُلجھنوں، نفسیاتی پریشانیوں، نابرابری، اقتصادی بدحالی، سرمایہ داری سے نفرت، فرقہ واریت سے بیزاری، تنہائی کے احساس، ٹوٹتی قدروں اور ایمرجنسی کی زیادتیوں پر ڈرامے لکھے اور ترجمہ کئے گئے ہیں۔ اِس دَور میں پانچ ایکٹ، تین ایکٹ اور ایک ایکٹ کے ڈرامے کثرت سے اور ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے ہیں۔ اِن ڈراموں پر بے تُکے یا ایبسرڈ ڈرامے کے کم اثرات ہیں۔ آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کا اسٹیج سے تعلق نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس لئے بیشتر ڈرامے مختلف نوعیت کی کمزوریوں کے شکار ہیں۔ اُردو کے بہت کم ڈرامے اسٹیج ہوتے ہیں اور ان ڈراموں کی پیش کش پر اسٹانسلاوسکی، بریخت اور سنسکرت ڈراموں کے انداز پیش کش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ پیش کش کا علامتی انداز فروغ پا رہا ہے اور بڑے بڑے سیٹوں کا رواج کم ہو رہا ہے۔ ڈراموں پر بریخت کے تصوّر علاحدگی (ALIENATION) کے اثرات ہیں، اِس لئے ڈراموں میں ڈرامائی بہاؤ پر کم اور ڈرامے کو جگہ جگہ سے توڑنے اور تماشائیوں کو ڈراما دیکھنے اور ڈرامے کو ڈراما سمجھنے کا احساس دلایا جاتا ہے۔

اُردو ڈرامے کا ترقی یافتہ رُوپ ریڈیو ڈرامے میں موجود ہے۔ آزادی سے قبل ہی ریڈیو ڈرامے کو اُردو کے ذہین فن کار جیسے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور منٹو مل گئے تھے۔ آزادی کے بعد ریڈیو نے اُردو ڈرامے کے فروغ میں نمایاں حصّہ لیا، ہدایت کاروں، ریڈیو ڈراما نگاروں اور صداکاروں کے درمیان مکالمہ نے ریڈیو ڈرامے کو تجربہ کی قوت بخشی اور اُردو ریڈیو ڈراما ہندوستان کی کسی بھی زبان کے ریڈیو ڈرامے سے پیچھے نہیں ہے۔

ریڈیو ڈراموں کی پیش کش میں فلیش بیک، مونتاژ، ارتقائی مونتاژ، مناظر کا تواتر اور بازگشت کا استعمال ہوتا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک زیادہ برتی جاتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے مکمل شکل میں کم اور فلم تکنیک (ٹکڑوں میں ریکارڈ کرنے اور صوتی اثرات بعد میں شامل کرنے کی تکنیک) پر زیادہ ریکارڈ کئے جاتے ہیں۔ اُردو ریڈیو ڈراما نگاروں اور ریڈیو ڈراما اسٹیج کے قریبی تعلق سے اُردو ریڈیو ڈراموں کے پلاٹ اور مکالموں پر بہت اچھے اثرات پڑے ہیں۔ اُردو ریڈیو ڈراموں کو اسلام الدین، مختار احمد، ایس ایس ٹھاکر، عمیق حنفی، جرنجیت، پی۔ ایم۔ در،

عیاذ انصاری، لوچن بخشی، گنگا پرساد ماتھر، مقبول حسن اور اظہر افسر (اظہر افسر کے ڈراموں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں) جیسے اچھے ہدایت کار ملے ہیں۔

ریوتی سرن شرما (انسان)، کرشن چندر (سرائے کے باہر)، ڈاکٹر محمد حسن (معمار اعظم اور موم کے بُت)، کرتار سنگھ دُگل (جو بن دے تے جات دگا)، مُبین حنفی (آئینہ کا کورس)، ترلوک چند کوثر (آتش خاموش)، رفعت سروش (عروج آدم)، منظور الامین (سفر، ساگر سرحدی (سائے)، قمر جمالی (مٹھی بھر دھول) وغیرہ اُردو ریڈیو ڈراما نگاروں اور فن پاروں کے معتبر نام ہیں۔

آزادی کے بعد اُردو فلم ڈرامے نے بھی بہت ترقی کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس دَور میں بھی فلم ڈرامے کی تاریخ اُردو فلم ڈرامے کی تاریخ ہے۔ بدنصیبی یہ ہے کہ آج بھی بہت سے اُردو فلم ڈرامے ہندی فلم ڈرامے کے نام سے نمائش کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔ اُردو فلم ڈراموں میں فلیش بیک اور مونتاژ کی تکنیک کا زیادہ رواج ہے۔ مناظر کو جامد کرنے کی تکنیک میں استعمال ہونے لگی ہے۔ اُردو کے چوٹی کے فن کار فلم ڈرامے سے وابستہ ہیں۔ خواجہ احمد عبّاس، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، جگندر ناتھ وشواس، عادل، قرۃ العین حیدر، اختر الایمان، ساگر سرحدی، سلیم جاوید، جاں نثار اختر، مجروح سلطان پوری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، مخدوم، راجہ مہدی علی خاں، اسد بھوپالی، کیف بھوپالی کی اُردو فلم ڈرامے کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ مغلِ اعظم، پاکیزہ، گرم کوٹ فلم ڈرامے دیوداس، وقت اور شعلے کے مکالمے اور بیشتر فلموں کے گانے اُردو زبان و ادب کی طاقت و قوت کے مظہر ہیں۔ خواجہ احمد عبّاس کا "بمبئی رات کی بانہوں میں" ایک اچھا فلم ہے مگر فلیش بیک کے غیر فنّی استعمال سے فلم کی روانی اور بہاؤ پر بُرا اثر پڑتا ہے۔ "پاکی" میں منظر کو منجمد کر کے اچھا تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ کرشن چندر کے "سرائے کے باہر" اور خواجہ احمد عباس کے "دھرتی کے لال" کی اہمیت فلم ڈرامے کی تاریخ کے اعتبار سے ہے۔

ٹیلی ویژن ڈرامے نے اسٹیج، فلم اور ریڈیو ڈراموں سے استفادہ کیا ہے اور اُن کے ٹیلی ویژن روپ پیش کئے ہیں جو بہت پسند کئے جاتے ہیں۔ سلام مچھلی شہری، رفعت سروش اور کمار پاشی وغیرہ کے ٹیلی ویژن ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ اُردو کے بہت سے فن کار اس میدان میں مصروف ہیں اور اُمید کی جاتی ہے کہ جلد ہی اُردو ٹیلی ویژن ڈرامے کے بال و پر نکل آئیں گے۔

آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کی تنقید نے بھی ترقی کی ہے اور تحقیق نے نئے نئے حقائق پیش کئے ہیں۔ پروفیسر سیّد مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھنؤ کا شاہی اسٹیج میں "رادھا اور کنہیا" اور واجد علی شاہ کے دوسرے ڈراموں، اُن کی پیش کش (اداکار، پوشاکیں، زیور وغیرہ) اور لکھنؤ کا عوامی اسٹیج میں امانت کی اندر سبھا اور اُس کی پیش کش سے متعلق تمام عناصر کے بارے میں معتبر اور مستند مواد پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے "اُردو تھیٹر" اور بیبلوگرافیا اُردو ڈراما" کے ذریعہ قیمتی مواد پیش کیا ہے۔ اُنھوں نے دو ہزار سات سو ڈراموں اور نو سو پاسٹھ ڈراما نگاروں سے متعلق تفصیلات مہیّا کی ہیں۔ پانچ سو ڈراموں کے مخطوطے اور دو ہزار شائع شدہ ڈرامے یکجا کئے ہیں۔ ڈاکٹر مسیح الزّماں نے "معیار و میزان"۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے "اُردو ڈراما روایت اور تجربہ" فصیح احمد صدیقی کی "اُردو یکبابی ڈراما آزادی ہند کے بعد تاریخی تحقیقی اور تنقیدی جائزہ" کتاب چار جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔ ڈاکٹر صفدر آہ نے "ہندوستانی ڈراما" تصنیف کی ہے۔ ڈاکٹر میمونہ دلوی نے "بمبئی میں اُردو" اور ڈاکٹر سلام سندیلوی کی تصنیف "ادب کا مطالعہ" میں ڈرامے پر اچھا تنقیدی مواد پیش ہوا ہے۔ قمر اعظم ہاشمی نے مجیب صاحب کی ڈراما نگاری کے ذریعہ محمد مجیب کی ڈرامے کی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔

ڈاکٹر مسیح الزّماں نے "خورشید" اور "اندر سبھا"۔ ابراہیم یوسف نے "صولت عالمگیری"۔ یشتاق احمد نے نوابی دربار ترتیب دیئے اور اُردو ڈرامے سے متعلق اہم مباحث پر روشنی ڈالی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین، ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر قمر رئیس نے اپنے ڈراموں کے مجموعوں یا ڈراموں کے انتخاب کے پیش لفظوں میں ڈرامے اور اُس کے مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔ شمشاد سیّد امین اختر نے "ریڈیو ڈراما" میں ریڈیو ڈرامے کے فن اور اخلاق اثر نے "ریڈیو ڈرامے کی تاریخ" میں ریڈیو ڈرامے کی تاریخ کا سرسری جائزہ لیا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی نے "دنیا کا پہلا تاریخی ڈراما" مقدمہ کے ساتھ شائع کیا ہے۔

ادبی رسالوں نے ڈراما نمبر اور ڈرامے پر تنقیدی مضامین شائع کئے ہیں۔ "شاعر" "آج کل" اور "کتاب" کے ڈراما نمبر بعض صورتوں میں ڈرامے پر کتابوں سے زیادہ اہم ہیں۔ "شاعر" نے ڈراموں کو اپنے دامن میں مستقل پناہ دی۔ آجکل، کتاب، شب خون، شاہکار اور آہنگ میں بھی ڈرامے شائع ہوتے رہتے ہیں۔ تنقیدی مضامین سیکڑوں کی تعداد میں شائع ہوئے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب، پروفیسر احتشام حسین، ڈاکٹر صفدر آہ، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر نامی، ڈاکٹر

مسیح الزماں، پروفیسر سید حسن، ریوتی سرن شرما، عمیق حنفی، عبد المغنی، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر خلیق انجم، ڈاکٹر سلام سندیلوی، ڈاکٹر عطیہ نشاط، ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی، پروفیسر فصیح احمد صدیقی، ڈاکٹر شکیل الرحمٰن، سجاد ظہیر، خواجہ احمد عباس، ابراہیم یوسف، ڈاکٹر سید حامد حسین، قیصر قلندر، ڈاکٹر اقبال حسن، ڈاکٹر اطہر پرویز، نائب حسین نقوی اور اخلاق اثر کے مضامین اہم ہیں۔ یہ مضامین ڈرامے کے فن پیش کش کے نظریات و تحریکات، اسٹیج کی تکنیک، فن پیش کش، تھیٹر کے لوازمات، روشنی، رنگ، سایہ، مصوری، موسیقی، ہدایت کاری، اداکاری، تھیٹر کی تعمیر، اسٹیج، ریڈیو، فلم، ڈرامے، کشمیری ڈرامے، چینی ڈرامے، مراٹھی ڈرامے، یونانی ڈرامے، سنسکرت ڈرامے، آسامی ڈرامے، اُڑیا ڈرامے، انگریزی ڈرامے، ہندوستانی تھیٹر، اپنی تھیٹر، بے تکے ڈرامے، یکبابی ڈرامے، المیہ ڈرامے، طربیہ ڈرامے، ٹیگور، البسن اور برنخت کی ڈراما نگاری سے متعلق ہیں۔ ان کے علاوہ جوزف وڈ کرچ، سوسن لینگر، مورس، ماترلنک کے ڈرامے سے متعلق خیالات بھی پیش کیے گئے ہیں۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے "دربار اودھ کی ڈرامے کی خدمات اور اندر سبھا" پروفیسر احتشام حسین کا "جدید اُردو ڈرامے کے بعض مسائل" ڈاکٹر مسیح الزماں کے "انیسویں صدی میں اردو ڈراما" "فن ڈراما کا فرہاد، برخت کا تھیٹر" ڈاکٹر محمد حسن کے "اُردو ڈرامہ آزادی کے بعد" "نئی زندگی کے تقاضے اور تھیٹر" "فلمی تمثیل"، ریوتی سرن شرما اور عمیق حنفی کے ریڈیو ڈرامے سے متعلق مضامین، خواجہ احمد عباس کا "ہندوستانی تھیٹر" ڈاکٹر سید حامد حسین کا "مختصر ڈراما"، ابراہیم یوسف کا "حافظ عبداللہ کے ڈرامے" پروفیسر سید حسن کے بہار میں اردو ڈرامے سے متعلق مضامین اور اخلاق اثر کے فن پیش کش اور ہدایت کاری سے متعلق مضامین اُردو ڈرامے کی تنقید میں اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

مختلف یونیورسٹیوں اور کالجوں میں اُردو ڈرامے پر تحقیقی کام کو اہمیت دی جارہی ہے۔ عبدالعلیم نامی کو "اُردو تھیٹر" قمر اعظم ہاشمی کو "اردو ڈراما آغا حشر کے بعد" ڈاکٹر عطیہ نشاط کو "اردو ڈراما روایت اور تجربہ" ڈاکٹر طاہرہ عبداللہ کو "آغا حشر کاشمیری اور اُردو ڈرامے میں اُن کی خدمات" اور اخلاق اثر کو "ریڈیو ڈرامے کے فن" پر پی ایچ ڈی کی ڈگریاں دی گئی ہیں۔ منجو قمر کی ڈراما نگاری پر ایم اے کا تحقیقی مقالہ لکھا گیا ہے۔ پروفیسر منظر شہاب "آغا حشر کاشمیری" پر ڈی لٹ کے لیے تحقیقی مقالہ لکھ رہے ہیں۔ پروفیسر فصیح احمد صدیقی نے ڈی لٹ کی ڈگری کے لیے "اُردو یکبابی ڈراما" پر چار جلدوں میں کتاب پیش کی ہے۔ انجمن آرا بیگم "اُردو ڈرامے میں آغا حشر کی خدمات" اور جناب ندیم "حافظ عبداللہ" پر پی ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے مقالہ لکھ رہے ہیں۔

آغا حشر کاشمیری پر تحقیقی کام زیادہ ہوا ہے۔ زیادہ تر مضامین اندر سبھا، انارکلی اور مغربی ڈرامے پر تحریر کیے گئے ہیں۔ فن پیشکش (ART OF PRODUCATION) تھیٹر کے مختلف عناصر اور ٹیلی ویژن ڈرامے پر مضامین نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مارواڑی تھیٹر، ڈراموں کی پیشکش، سیماب اکبرآبادی، محمد مجیب، محمد حسن، ابراہیم یوسف، اور منجو قمر کی ڈراما نگاری پر کام کی ضرورت ہے۔

آزادی کے بعد ڈرامے سے متعلق تنقید میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے۔ تنقیدی سرمایہ میں ڈرامے کی فنی حیثیت، فن پیش کش، ڈرامے کی ادبی حیثیت اور ڈرامے سے متعلق تحقیق میں اُردو کے پہلے ڈرامے سے متعلق مباحث ناقدین و محققین کی توجہ کا مرکز بنے ہیں۔

آزادی سے قبل پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی نے ڈرامے کو ایک منفرد فن، اسٹیج کی موزونیت اور ڈرامے میں موزوں تبدیلیوں پر زور دیا تھا۔ آزادی کے بعد ڈرامے کے مختلف عناصر پر توجہ دی گئی۔ احتشام حسین نے تحریر فرمایا کہ ڈرامے کی تشکیل میں شاعری، موسیقی، رقص، اداکاری یعنی کئی فنون لطیفہ شامل ہوجاتے ہیں[1]۔ دوسری جگہ تحریر فرمایا ہے "ڈرامے کی عملی کامیابی کی کسوٹی اسٹیج ہے اور اسٹیج ایک پیچیدہ ذریعۂ اظہار ہے۔ ہدایت کار، اسٹیج کے لوازم (یعنی پردے، روشنی، موسیقی وغیرہ) اور اداکار مل کر اسٹیج کی تکمیل کرتے ہیں۔ پھر ان سب کے بعد تماشائی ہے جس کی جذباتی اور ذہنی شرکت کے بغیر اچھے سے اچھا ڈراما بھی کامیاب نہیں ہوسکتا۔ ان تمام عناصر میں جس قدر زیادہ ہم آہنگی ہوگی اُسی قدر اُس کے تاثر میں اضافہ ہوگا[2]۔" احتشام حسین نے مختلف فن کاروں کے تعاون کے سلسلے میں تحریر فرمایا کہ "اگر ان تمام اجزا کو ایک دوسرے کا تعاون حاصل ہوجائے تو بات حیرت انگیز طریقے پر بن جاتی ہے۔ مثلاً ڈراما لکھنے والا ہدایت کاری کے تمام پہلوؤں سے

---

[1] جدید اُردو ڈراما اور اُس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین آج کل اُردو ڈراما نمبر (۱۹۵۹ء) ص ۳

[2] جدید اردو ڈراما اور اُس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین آج کل اُردو ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء ص ۳

واقف نہیں ہوتا، اسٹیج کا ڈھانچہ کھڑا نہیں کرسکتا، اداکاروں کو ہدایتیں نہیں دے سکتا۔ اسی طرح ہدایت کار میں ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت ہونا ضروری نہیں۔ ایسی حالت میں اگر ڈراما نویس اور ہدایت کار مل کر کام کرسکیں تو نتیجہ یقیناً بہتر ہوگا... ڈرامے کے اسٹیج پر پیش کئے جانے میں جو ایک سخت مقام آتا ہے وہاں ڈراما نگار سے زیادہ ہدایت کار اور تماشائی معاونت کرتے ہیں[1]۔ احتشام حسین کے یہاں ڈرامے کے مختلف عناصر ان میں تعاون اور پیش کش میں ہدایت کار کو زیادہ اہمیت ملی ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں یہ ارتقاء اور زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں "ڈراما کا تصوّر اسٹیج کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ ڈراما صرف لکھی اور پڑھی جانے والی چیز نہیں ہے، بلکہ ڈرامے کا مسودہ اور اس کے مکالمے محض ایک جزو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسٹیج پر ڈرامے کی کامیابی کے لئے اچھے ڈرامے کے علاوہ بہت سے دوسرے اجزاء درکار ہوتے ہیں، مثلاً اداکاری، پوشاک، اسٹیج کی آرائش اور سیٹنگ، روشنی، موسیقی اور وہ آہنگ و ترتیب جسے ڈائرکٹر کی ہنرمندی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ڈراما صرف مکالموں اور واقعات ہی سے عبارت نہیں ہوتا بلکہ وہ بامعنی خاموشیوں اور بے نام لمحوں سے بھی عبارت ہوتا ہے[2]۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ڈراما نگار کو مرکزی جگہ سے سرکا کر ایک کونے میں کھڑا کر دیا ہے اور اُس مقام پر ہدایت کار کو جگہ دی ہے۔ اُس کے فن کو "ہنرمندی" سے تعبیر کیا ہے۔ ادبی ڈرامے کے بارے میں لکھا ہے۔ "وہ صرف کتابی ڈرامے ہیں جو صرف پڑھے جاتے ہیں، کھیلے اور دیکھے نہیں جاسکتے۔ وہ زندگی کی طرح متحرک اور حقیقی ہونے کے بجائے اُس کی لفظی تصویریں ہیں، وہ زندگی کا متحرک جزو نہیں، اُس متحرک جزو کا بیان ہیں"[3]۔

ڈاکٹر مسیح الزماں نے اُردو میں پہلی بار فن پیش کش کو تخلیقی فن کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "بنیادی طور پر ڈراما ایک ایسی صنف ہے جو سامعین تک پہنچنے کے لئے اسٹیج یا اُس کی پیش کش کا سہارا چاہتی ہے۔ یہ سہارا اپنی جگہ ایک الگ تخلیقی فن کی حیثیت رکھتا ہے اور جہاں اس سے ڈراما نگار کو اپنی بات ناظرین تک پہنچانے میں مدد ملتی ہے وہاں یہ اُس کے حدود بھی متعین کرتا ہے[4]۔ ڈرامے کی تنقید میں ڈراما نگار کی حدود مقرر کرنے اور فن پیشکش کو "تخلیقی فن" کہنے کا فخر ڈاکٹر مسیح الزماں کو حاصل ہوا۔ اخلاق اثر نے ڈرامے کی ہیئت، فنِ پیش کش اور ہدایت کار سے متعلق مواد کا اضافہ کیا۔ اُردو ڈرامے کی تنقید میں دھیرے دھیرے وہ تصوّرات شامل ہوگئے جو عالمی ڈرامے کی تنقید کا حصّہ ہیں۔

اُردو ڈرامے کی تنقید میں ڈرامے کے سرمایہ کا از سرِ نو جائزہ لیا گیا ہے۔ عام طور سے انیسویں صدی کے ڈرامے کے بارے میں اچھے خیالات کا اظہار نہیں کیا گیا تھا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے انیسویں صدی کے ڈرامے کا مطالعہ کیا اور تحریر فرمایا کہ "اسٹیج سے براہِ راست تعلق نے ڈراموں کی ساخت، عمل اور مناظر کی تقسیم بڑی حد تک اُس وقت کی ضرورت کے مطابق کردی۔ منظوم مکالموں کی چستی اور برجستگی، بحروں کے انتخاب میں تنوّع نے ان ڈراموں کو دلکش بنا دیا۔ اِن تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ اُردو ڈرامے نے نصف صدی کے قلیل عرصے میں ڈراما نویسی سے پیش کش تک کی جو منزلیں طے کی ہیں وہ اِس مدّت کو دیکھتے ہوئے اچھا کارنامہ ہیں جن کا مطالعہ ہمدردی سے کرنا چاہیے[5]۔

ڈاکٹر محمد حسن نے اُردو ڈرامے کی ترقی کے بارے میں تحریر فرمایا "گو اُردو میں ڈراما کی ترقی کے بارے میں زبانوں کو چھوڑ کر باقی تمام ہندوستانی زبانوں میں سب سے پہلے ہوئی اور اسے ہندوستان گیر مقبولیت کا شرف ایک مدّت تک حاصل رہا، مگر اس کا انحطاط بھی مکمل ہوا۔ جس وقت اُردو ڈرامے اسٹیج پر کھیلے جارہے تھے اُس وقت ہمارے ادیب اور نقاد ڈرامے کو ادبی صنف تو کیا فنِ شریف تک قرار دیتے ہوئے ہچکچاتے تھے، لیکن جب اُردو اسٹیج کا زوال مکمل ہوگیا اور ڈرامے کا رشتہ عوامی زندگی سے بہت کچھ ٹوٹ گیا، تب سنجیدہ ادبی حلقوں میں ڈرامے کی اہمیت کا تھوڑا بہت اعتراف کیا جانے لگا[6]۔

اُردو ڈراما ارتقاء کی منزلیں طے کر رہا تھا، اُس کے پارکھ اور شیدائی تھے اُن کی مقبولیت کا اندازہ ڈراموں کی تعداد اور اسٹیج کئے جانے کی تعداد سے ہوتا ہے۔ اُردو کے نشاۃ اوّلین نے ادب کو تو مالا مال کیا، لیکن سرسید جیسے روشن خیال، مُصلح اور اُن کے بیدار ذہن ساتھیوں نے ڈرامے پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی۔ اِس کے باوجود اُردو ڈرامے نے قلیل مدّت میں آغا حشر کے رُوپ میں اپنا "مارلو" پیش کر دیا اور امتیاز علی

---

[1] جدید اُردو ڈراما اور اُس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔ آجکل ڈراما نمبر (۱۹۵۹ء) ص ۹

[2] اُردو ڈراما آزادی کے بعد۔ محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء ص ۲۲

[3] اُردو ڈراما آزادی کے بعد۔ محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء ص ۲۲

[4] معیار و میزان۔ ڈاکٹر مسیح الزماں۔ ص ۱۱

[5] انیسویں صدی میں اُردو ڈراما۔ ڈاکٹر مسیح الزماں۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء ص ۹

[6] اُردو ڈراما آزادی کے بعد محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء ص ۲۲

شاہد جمیل

تاج کا ڈراما "انارکلی" شیکسپیئر کے تاریخی ڈراموں کو چھونے لگا تھا۔ اُردو ڈرامے کی مختصر تاریخ کے پیشِ نظر ان کوششوں کو بلند مقام دیا جاسکتا ہے۔ اُردو ڈراما ارتقاء کی منزلیں تیزی سے طے کر رہا تھا۔

احتشام حسین نے ۱۹۴۰ء تک اُردو ڈرامے کا تجزیہ کرنے کے بعد تحریر فرمایا کہ "جدید اُردو ڈرامے کی عمر پچاس سال سے تجاوز کر چکی تھی لیکن ڈرامے نے کوئی حالی، کوئی آزاد، کوئی نذیر احمد، کوئی شبلی، کوئی سرشار، کوئی اقبال اور کوئی جوش نہیں پیدا کیا تھا۔" احتشام حسین کے اس قول کو بڑی اہمیت دی گئی اور یہ فراموش کر دیا گیا کہ اُردو ادب اور اُردو ڈرامے کی تاریخ میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اُردو ادب کو یہ بڑے بڑے شاعر و ادیب، ناقد محقق پچاس سال میں نہیں مل گئے تھے اس لئے اُردو ڈرامے سے اتنے بڑے فن کاروں کی اُمید اور توقع مناسب نہیں تھی۔ اُردو ڈرامے کی تقریباً سو سالہ تاریخ میں آغا حشر اور امتیاز علی کی خدمات تسلی بخش تھیں۔ اُردو ڈرامے کی ترقی کے بارے میں کوئی فیصلہ مسوّدہ کی بنیاد پر نہیں دیا جاسکتا کہ یہ فن ایک مخلوط فن ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ لگانا ہو تو پارسی تھیٹر کے تماشائیوں سے پوچھئے۔ کتنے ہی فن کار اُردو ڈرامے کی چاہ میں دیوانہ ہو گئے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو ڈرامے کی مختصر تاریخ کے باوجود آغا حشر اور امتیاز علی تاج کے ڈرامے فکری و فنی اعتبار سے ترقی یافتہ تھے۔ آزادی کے بعد اُردو ڈرامے نے اور ترقی کی۔ ریوتی سرن شرما، ڈاکٹر محمد حسن، حبیب تنویر، محمد مجیب، خواجہ احمد عباس، کرشن چندر، ساگر سرحدی اور قمر جلالی ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں۔ ان فنکاروں کو اچھا اسٹیج اور بہترین ہدایت کار فراہم کیجئے پھر ان کے ڈراموں کی طاقت و قوت اور رنگ روپ دیکھئے۔ انل ٹھکر اور کملا پاشی کے یہاں نئے ڈرامے کے بال و پر دیکھئے۔

"اندر سبھا" اور "انارکلی" کی حیثیت کا جائزہ ٹھیک سے نہیں لیا گیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب اور ڈاکٹر مسیح الزماں نے اردو ڈرامے کی تاریخ کے پس منظر میں اندر سبھا کی اہمیت واضح کی۔ "انارکلی" کو ایک ایسے فنکار کی تلاش ہے جو فنِ تماشا، فنِ ڈراما نگاری اور ڈرامے کی مختلف تحریکات کا شعور رکھتا ہو۔ "انارکلی" کی ادبیت اور اسٹیج کے لئے اس کی ناموزونیت کا ذکر تو ہر ایک نے کیا ہے لیکن "انارکلی" میں اور ڈرامے کے فنی ارتقاء، لہجہ کی ندرت اور تبدیلیوں کی اہمیت کو واضح نہیں کیا ہے اور ان باتوں کے بغیر "انارکلی" کا تجزیہ نامکمل اور ادھورا ہے۔

شاعر، بمبئی

اُردو ڈرامے کی تحقیق میں "اُردو کا پہلا ڈراما" بار بار زیرِ بحث آیا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی، ڈاکٹر مسیح الزماں، پروفیسر سید حسن، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، پروفیسر مشتاق احمد، ڈاکٹر عطیہ نشاط، جناب ابراہیم یوسف اور اخلاق اثر نے اس بحث میں حصہ لیا ہے۔ آزادی کے بعد اُردو کے پہلے ڈرامے کی بحث اُردو ڈرامے کی سب سے اہم بحث رہی ہے۔

مجموعی حیثیت سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو ڈرامے کی تاریخ ۱۸۱۶ء سے قبل شروع ہوتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں ڈرامے کا مواد اُردو میں راہ پانے لگا تھا۔ اس لئے ۱۸۱۶ء سے قبل اُردو ڈرامے کی تاریخ بعید از قیاس نہیں کہی جاسکتی۔ اس مختصر مدّت میں بھی اُردو ڈرامے ہزاروں کی تعداد میں لکھے اور سیکڑوں کی تعداد میں کھیلے گئے ہیں۔ ان کا معیار اس اعتبار سے تسلی بخش ہے۔ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ڈراموں کو اسٹیج میسّر ہے اور ڈراما دوسروں کے رحم و کرم پر ہے۔ اسے سازگار ماحول مل جائے کہ آج بھی اُردو ڈراما اُردو افسانے کی طرح اپنی افضلیت تسلیم کروا سکتا ہے۔ اُردو ڈرامے کی تاریخ روشن اور تابناک تھی۔ اُردو ڈرامے کو جس منزل پر پہنچنا تھا نہیں پہنچ سکا۔ اُردو ڈرامے کی تیز رفتار سے ترقی نہ کرنے کے کئی اسباب ہیں۔

آزادی اور روشن خیالی کے باوجود ڈرامے کو "شریف فن" اور ڈرامے سے متعلق فن کاروں کو شمار میں شامل نہیں کیا جاتا ہے۔ آج بھی جو دو چار اُردو کے ڈرامے پیش ہوتے ہیں اُن کے نسوانی کرداروں کے لئے غیر اُردو داں اداکارائیں ہی دستیاب ہوتی ہیں۔ ابتداء ہی سے ڈرامے کی تنقید اور تحقیق پر ادبیت کا غلبہ رہا۔ اس کے زیر اثر ادبی ڈراما ہی ترقی کر سکتا تھا۔ رسوا کا مرزا آوج سے اصلاح لینا اُردو ڈرامے کا پہلا المیہ تھا ورنہ رسوا اُردو ڈرامے کو بہت کچھ دے سکتے تھے۔

اُردو ڈراما نگاروں نے ہدایت کار یا فنِ تماشا کی بالادستی قبول نہیں کی۔ امتیاز علی تاج جیسا ذہین ڈراما نگار، باصلاحیت اداکار اور تھیئٹر کا نباض "انارکلی" کے مسودہ میں تبدیلی کے لئے آمادہ نہیں تھا۔ یہ اُردو کا دوسرا بڑا المیہ تھا۔ امتیاز علی تاج جیسی قد آور شخصیت اُردو ڈرامے میں ایک خوبصورت روایت کی داغ بیل

ڈال سکتی تھی۔

ڈرامے کو ایک "حاسد فن" کہا جاتا ہے۔ یہ فن فن کار سے مکمل خلوص کا تقاضہ کرتا ہے۔ اور ڈرامے کو ایسے فن کار بہت کم ملے جو اپنے شب و روز ڈرامے کے لئے وقف کر دیتے۔

آزادی کے بعد تقسیم وطن کے اثرات اُردو پر اچھے نہیں پڑے۔ اور اُردو ڈرامے کو وہ توجہ نہیں ملی جس کا وہ مستحق تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سرکاری اداروں سے اُردو کے ڈرامے بہت کم پیش ہوئے اور اُردو ڈرامے کی حوصلہ افزائی نہیں ہوئی۔

نیشنل اسکول آف ڈراما، فلم ڈویژن، فلم انسٹی ٹیوٹ پونا اور مختلف صوبوں میں فنونِ لطیفہ کی اکادمیوں میں ڈرامے سے متعلق ورک شاپ منعقد کی جاتی ہیں۔ مختلف وجوہ سے اُردو ڈرامے کے فن کار ان سے فائدہ نہیں اُٹھاتے۔ یہی نہیں کہ وہ ورک شاپ میں تجربہ حاصل نہیں کرتے بلکہ تھیٹر میں پیش کئے جانے والے ڈراموں کو دیکھ کر اسٹیج اور فن تماشا کے رموز سے آگاہی بھی حاصل نہیں کرتے اور ایسے ڈراموں پر تبصروں ہی کو، جو سرسری طور پر لکھے جاتے ہیں، بہت کچھ سمجھتے ہیں۔

اُردو ڈراما نگاروں، ہدایت کاروں اور اداکاروں کے درمیان مکالمہ (DIELOGUE) نہیں ہوا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ فن کار ایک دوسرے کی ضرورتوں سے واقف نہیں ہوئے اور اعلیٰ ڈرامے کے لئے راہیں ہموار نہیں ہوئیں۔ پروفیسر محمد مجیب کی بیماری اور سیماب اکبرآبادی ڈاکٹر اعجاز حسین، ڈاکٹر مسیح الزماں، پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے انتقال سے وہ کڑیاں بکھر گئیں جو ڈرامے اور اسٹیج کو جوڑے ہوئے تھیں

یونیورسٹیوں اور کالجوں میں طلبا کی تعداد بڑھی ہے۔ اُردو کے طلبا کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ یونیورسٹیوں اور کالجوں سے تربیت یافتہ طلبا، زندگی کے مختلف میدانوں میں نمایاں خدمات انجام دے رہے ہیں۔ اُردو کے طالب علم عام طور سے ایم۔ اے کرنے تک صرف ایک یا دو ڈرامے پڑھتے ہیں۔ اِن ڈراموں کی تدریس ناول یا افسانہ سے مختلف نہیں ہوتی اور طلباء ڈرامے کے اصل مفہوم سے ناواقف ہوتے ہیں۔ اِن میں وہ ذوق و شوق پیدا نہیں ہوتا، ڈراما جس کا مطالبہ کرتا ہے۔ ہمارے یہاں ڈرامے کی متنی تنقید کا بہت زور و شور ہے لیکن ڈراموں (وہ جو اسٹیج پر پیش ہوتے ہیں) کی عملی تنقید پر بہت کم توجہ دی جاتی ہے۔ اِس کے علاوہ فنِ پیش کش، اداکاری، مصوری، موسیقی وغیرہ شاعری بھی پر بہت کم کتابیں میسر ہیں۔ اِس لئے اصل ڈرامے کا تصور عام نہیں ہوا ہے۔ اِن حالات میں یونی ورسٹی کے طلبا بھی ڈرامے کی خدمت نہیں کر سکے ہیں۔ اُردو تھیٹر کے زوال اور فلم ڈرامے کے اثرات کی وجہ سے اُردو ڈرامے کو زبردست دھکا لگا۔ آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کی بچی کھچی خدمت کی گئی ہوتی تو اُردو کی طرح اُردو ڈرامے کی حیات کی علامتیں دکھائی دینے لگتیں۔

اُردو ڈراموں کی ترقی کے لئے ایک منظم منصوبہ ضروری ہے اور اُس کے نتائج ایک دم سے سامنے آنے والے بھی نہیں ہیں۔ اُردو ڈرامے کی ترقی کے لئے مستقل محنت ایک صبر آزما کام ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اِسے ناممکن نہیں کہا جاسکتا۔ اسٹیج، فلم اور ریڈیو سے متعلق اُردو فن کاروں کو ورک شاپوں، سیمیناروں (SIMINARS) وغیرہ میں اکٹھا کیا جاسکتا ہے اور نمونے کے ڈراموں، سلائڈ لکچروں اور عملی نمونوں کے ذریعے ڈرامے کا فنِ شعور بالیدہ کیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر شیکنر نیویارک کے پرفارمنس گروپ کے ساتھ مختلف شہروں کا دورہ کرتے رہے ہیں اور اپنی وائی رونمینٹل تھیٹر (ENVIRONMENTAL THEATRE) کو مقبول بناتے رہے ہیں۔ وہ بھوپال بھی تشریف لائے۔ پہلے اُنھوں نے تمہیدی گفتگو کے بعد ایک فلم دکھائی۔ فلم کے بعد مباحثہ ہوا۔ دوسرے دن سلائڈ لکچر پھر مباحثہ، تیسرے دن اُنھوں نے برتول بریخت کا ڈراما "مدر کرتج اینڈ ہر چلڈرن" اسٹیج کیا۔ مناظر کے درمیان ناظرین سے گفتگو کی۔ اِس گفتگو میں بہت سی مفید باتیں معلوم ہوئیں۔ ہندی کے ہفتہ وار "دن مان" نے شیکنر کے ڈرامے کا خصوصی شمارہ شائع کیا اور ہندوستان جیسے وسیع و عریض ملک میں اِس مخصوص طرز کو سنسکرت جیسے قدیم ڈرامے سے زیادہ واقف کرایا۔ اُردو ڈرامے کی ترقی میں ایسے ہی عزم و حوصلہ کی ضرورت ہے۔

برسٹل یونی ورسٹی میں ڈرامے کا شعبہ قائم ہے۔ اِس کا اپنا اسٹیج اور اپنا ریڈیو اسٹیشن ہے۔ ڈرامے کی عملی تربیت دی جاتی ہے اور ایک ہی ڈرامے کو مختلف میڈیموں پر پیش کرنے اور تبدیلیوں کے تصور کا شعور دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ، جواہر لال یونیورسٹی، عثمانیہ یونیورسٹی، بمبئی یونیورسٹی ڈرامے کے شعبہ

قائم کر سکتی ہیں اور ہندوستان کی مختلف زبانوں کے طلباء کی تربیت کر سکتی ہیں۔

ڈراموں کے شعبوں کی تشکیل ممکن نہ ہو تو زبانوں کے شعبوں یا اُردو کے شعبوں میں نصاب کی از سرِ نو ترتیب سے ڈراموں کو خصوصی مقام دیا جا سکتا ہے۔ ریجنل کالج آف ایجوکیشن بھوپال میں بی۔ اے (آنرز) کے انگریزی، ہندی، اُردو، مراٹھی اور گجراتی کے نصاب میں پانچ ایکٹ، تین ایکٹ، ایک ایکٹ کے ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے شامل ہیں۔ صوتی و سمعی شعبہ ہے جس کی مدد سے آڈیٹوریم میں ڈرامے اسٹیج کروائے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈراموں کی ریکارڈنگ کروائی جاتی ہے۔ لینگویج لیباریٹری میں مشہور ڈراموں کے ریکارڈ سُنوائے جاتے ہیں۔ مکالموں کی ادائیگی، زور، تاکید، تذبذب، با معنی خاموشیوں کی طرف طلباء کو متوجہ کیا جاتا ہے۔ اِس سال سے ورک ایکس پی رئینس (WORK EXPE-RIENCE) کے نصاب میں تھیٹر کرافٹ شامل کیا گیا ہے جس میں ڈراما نگاری، کمرشیل آرٹ، ووڈ ورک (WOOD WORK)، پیپر کرافٹ (PAPER CRAFT) الیکٹرک ورک کا عملی تجربہ دیا جاتا ہے۔ شہر میں اسٹیج ہونے والے ڈرامے دکھلائے جاتے ہیں، سیٹ بنوائے جاتے ہیں، تھیٹر کرافٹ سے متعلق اسکریپ بک بنوائی جاتی ہے۔ مشہور ہدایت کاروں جیسے نیشنل اسکول آف ڈراما کے بی۔ وی کارنتھ اور رضیہ پردیش کے الکو نندن سے ڈرامے پر گفتگو کروائی جاتی ہے اور طلباء کو سوالات کا موقع دیا جاتا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ طلباء صرف ڈراما نگاری ہی سے نہیں، ڈرامے سے بھی واقف ہوں، اور چھوٹے موٹے ڈرامے پیش کرنے میں خود کفیل ہوں۔ ریوتی سرن شرما کے مشوروں کو ذہن میں رکھا گیا ہے اور کم سرمایہ سے ڈرامے پیش کرنے کا حوصلہ بخشا گیا ہے۔

رام بابو سکسینہ نے اُردو ڈراموں کی ترقی کے لئے ترجموں کا مشورہ دیا تھا۔ ریوتی سرن شرما بھی اسی خیال کے حامی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دوسری زبانوں کے مشہور ڈراموں کے ترجمہ و ایڈپٹیشن سے اُردو ڈرامے کو ترقی دی جا سکتی ہے۔ "اگر دوت" کے ہندی ترجمہ "اورنگ زیب" (جس کی زبان اُردو تھی) کی کامیابی سے اس خیال کو تقویت پہنچتی ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن ڈرامے کی تنقید چھوڑ کر ڈراموں کی تخلیق کی طرف متوجہ ہوئے اور اس کے بہترین اثرات ظاہر بھی ہو گئے ہیں۔ ایمرجنسی کے دوران لکھا ہوا اُن کا ڈراما "ضحاک" اُن کے فکر و فن کا خوبصورت ترین نقش ہے جس نے اُردو زبان اور اُردو ڈرامے کا سر بلند کیا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن اپنے ڈراموں کے ایک مجموعے میں اُن لوگوں سے معذرت مانگ چکے ہیں جو اُن کے ڈراموں کو اسٹیج کرتے ہیں یا اسٹیج کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ اُردو ڈرامے کو ایسے ہی مخلص اور وسیع القلب فنکاروں کی ضرورت ہے اور اُن کی کوششوں سے اُردو ڈراما ترقی کر سکتا ہے۔

آج اُردو ڈرامے کو پہلے سے زیادہ سازگار ماحول نصیب ہے۔ حبیب تنویر، ریوتی سرن شرما اور ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے مقبول ہو رہے ہیں۔ کرنل گپتے نے "بڑھتے قدم" کو لاکھوں تماشائیوں تک پہنچایا ہے۔ بّن خاں نے "ادرک کے پنجے" پیش کر کے تجارتی کمپنیوں کو میدان میں آنے کی دعوت دی ہے۔ کرشن چندر کے ڈرامے یونیورسٹیوں اور کالجوں میں دھوم مچا رہے ہیں۔ حکومت، فنی ادارے، اُردو اکاڈمیاں، ہدایت کاروں اور ڈراما نگاروں، اسٹیج ڈراموں اور ریڈیو ڈراموں کو انعامات اور اعزازات سے نواز رہی ہیں۔ وہ وقت قریب ہے جب اُردو ڈرامے کی ترقی کے لئے ٹھوس قدم اٹھائے جائیں گے اور سیکڑوں اُردو ڈراما نگاروں کو اسٹیج فراہم کیا جائے گا۔

یہ حقیقت ہے کہ موہن راکیش کے "اُدھے ادھورے" اور "اساڑھ کا ایک دن"، بادل سرکار کے "ایوم اندرجیت" اور "پگلا گھوڑا" گریش کرناڈ کے "ہائے ودن" اور "تغلق" وجے تندولکر کے "خاموش عدالت جاری ہے" اور "سکھارام بائنڈر" سریندر ورما کا "دروپدی" منی مدھوکر کا "رس گندھرو" اندرا پارتھا سارتھی کا "اورنگ زیب" ڈاکٹر شنکر شیش کا "ایک اور درونا چاریہ" جیِنت دلوی کے "سندھیا چھایا" راجندر کمار شرما کے "اٹیچی کیس" کے ساتھ ساتھ حبیب تنویر کے "آگرہ بازار" اور "چرن داس چور" جیسے ڈرامے بھی ہندوستان کے مشہور ڈراموں میں شامل ہیں۔ اُردو ڈراموں نے ماضی میں تہلکہ مچایا تھا۔ حالات سازگار ہوں تو مستقبل میں بھی اُردو ڈرامے تہلکہ مچا سکتے ہیں۔

بھوپال میں ڈرامے کی انجمن "رنگ شور" اُردو ڈراموں میں دلچسپی لے رہی ہے۔ حال ہی میں اس انجمن نے نیشنل اسکول آف ڈراما کے نوجوان ہدایت کار نسی کول کی نگرانی میں ایک ورک شاپ منعقد کیا تھا جس میں اُردو کے دو ڈرامے تیار کروائے گئے اور

شاعر۔ بمبئی

بعد میں اُن کو اسٹیج کیا گیا۔ پہلا ڈراما سفوکلیز کا "شہنشاہ ایڈی پس" (ترجمہ بیجے۔ این۔ کوشل) اور دوسرا ڈراما ژیاں انوئی کا "اینٹی گنی" (ترجمہ وصی خاں) تھا۔ ان دونوں ترجموں کے تجزیہ کے لئے فضل تابش منظور احتشام، اجلال مجید، رشمی باجپائی اور جنگلیش ڈبرال کی خدمات حاصل کی گئی تھیں۔

دونوں ڈراموں کے لئے رویندر بھون کے اسٹیج کے بجائے تماشائیوں کی نشست گاہ کے عقب میں واقع بالکونی اور اس کے نیچے کی جگہ کو اسٹیج میں تبدیل کر دیا گیا تھا۔ بالکونی کی نیم دائرے کی شکل کو مختلف طریقوں سے تبدیل کر کے اسے سیڑھیوں کے ذریعے نچلے اسٹیج سے جوڑ دیا گیا تھا جہاں دو ستون بالکونی کو تھامے ہوئے تھے۔ اس طرح سے اسٹیج یونانی طرز تعمیر کی جھلک پیش کرنے لگا تھا۔ نچلا اسٹیج بھی نیم دائرے کی شکل میں تھا اور اس کے سامنے نصف دائرے کی شکل میں تماشائیوں کیلئے عارضی طور سے بنائی گئی نشستیں تھیں جو کافی اونچائی تک چلی گئی تھیں۔ یہ حصہ بھی یونانی تماشا گاہ کا مماثل تھا۔ تماشائیوں اور اسٹیج کے درمیان مختلف اثرات پیدا کرنے کے لئے سامنے اور دائیں بائیں روشنیاں نصب تھیں۔

"شہنشاہ ایڈی پس" کی ہیئت بہت دھندلی دھندلی تھی اور تاثر منتشر تھا۔ اداکاروں کا غلط انتخاب، ترجمہ کی ادبی اور کتابی زبان، مائیکروفون روشنی، صوتی اثرات اور تکلیف دہ نشستوں کا خراب انتظام اس کے اسباب تھے۔ مائیکروفون کے فیل ہو جانے یا اُس کے اثر سے اداکاروں کے دُور رہنے، روشنیوں کے قبل از وقت روشن ہو جانے یا اداکاروں کے روشنی کے دائرے میں تاخیر سے پہنچنے، کورس کی آوازوں میں تال میل نہ ہونے سے اور کھلی جگہ کے لئے صوتی اثرات کے ناموزوں ہونے سے ڈرامے کا تاثر بکھر رہا تھا۔

ڈرامے کی زبان ادبیت سے گرانبار تھی۔ فضل تابش اور اُن کے ساتھیوں کی تراش خراش، ستین کمار (ایڈی پس) کی بہترین اداکاری اور بنسی کول کی محنت بھی اُسے سہارا نہیں دے سکی۔ رشمی باجپائی بہترین رقاصہ ہیں، وہ خود کو جوکاسٹا کے رول میں نہیں ڈھال سکیں۔ ان کا چال ڈھال اور چہرے پر ڈرامے کے کم اور رقص کے اثرات زیادہ نمایاں تھے۔ کورس کے ماسک بہت اچھے تھے مگر اُن کی آوازوں میں ہم رقصی (SYNCHRONIZING) کی کمی سے نقش بگڑ رہا تھا۔

ان خامیوں کے باوجود جوکاسٹا کی دعا کا منظر، کورس کی آمد و رفت، کورس کے درمیان ایڈی پس کے گھرے ہونے کا منظر اور آخری منظر میں ایڈی پس کے تنزل کی حالت میں ہونے اور حقیقت کو فراموش کر کے حاکمانہ انداز میں گفتگو کرنے اور کریان کے "حکم نہیں تعمیل ہو" کہنے سے گہرے اثرات مرتب ہوئے تھے۔ عبدالرزاق (پیامبر) کرشن کانت پانڈے (گڈریا) صولت سعید خاں (کریان) اپنے اپنے رول میں بہت کامیاب رہے۔ شعیب اقبال اور انوپ کار اولاوت اینٹی گنی اور ازمنی کے بچپن کے رول میں گھبرا رہی تھی اور اُن کی چال متاثر ہو رہی تھی مگر اُن کے چہروں کے تاثر نے ڈرامے کے اثر میں اور بھی زیادہ اضافہ کیا۔

شہنشاہ ایڈی پس کے مقابلے میں اینٹی گنی کا تاثر بہت گہرا تھا۔ اسٹیج کی ترتیب، مائیکروفون، کورس کی ہم وقتی، روشنی اور سلیقہ فنی استعمال، ڈرامے کے مُتَرَدَّد کی اسٹیج اور اداکاری کی موزونیت اور بنسی کول کی بہترین ہدایت کاری سے ڈراما بہت کامیاب رہا تھا۔ بنسی کول نے اسٹیج کو غیر ضروری آرائش سے پاک اور تمام عناصر میں ضبط و نظم قائم رکھا تھا۔ پاپیا داس گپتا (اینٹی گنی) اشوک گلانی (کریان) سدھا بھنڈاری (ازمنی) صولت سعید خاں (ہیمن)۔ جاوید زیدی (سپاہی نمبر ایک) سید بدر حسن قطبی (مخبر) نے بہت اچھی اداکاری کی۔ پاپیا داس، سدھا بھنڈاری، اشوک گلانی اور جاوید زیدی تماشائیوں کی خاص توجہ کا مرکز رہے۔ اس کے باوجود یہ احساس رہا کہ پاپیا داس گپتا کے مقابلے میں اشوک گلانی اور صولت سعید خاں اپنی جسامت کی وجہ سے بچے (چھوٹے) معلوم ہو رہے تھے۔ ستین کمار کی اداکاری (شہنشاہ ایڈی پس) دیکھنے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ اُن کو کریان کا رول دے کر اس خامی کو دُور کیا جا سکتا تھا۔ ڈرامے کی کامیابی کی خاص وجہ ژیاں انوئی کا ڈراما اور وصی خاں کا ترجمہ بھی تھا۔ ژیاں انوئی نے کلاسکی ڈرامے کو بنیاد ضرور بنایا مگر اُس میں مزاحیہ عناصر بھی شامل کر دئے جس کی وجہ سے جہاں تماشائیوں پر چند لمحوں کیلئے المیہ تاثر کا دباؤ کم ہوا وہاں اس نے المیہ کے اثر کو اور بھی گہرا کر دیا۔ وصی خاں کا ترجمہ بہت رواں دواں اداکاری کے لئے موزوں اور ہیئت کو پھیلاؤ عطا کرنے والا تھا۔

اسٹیج پر موجود میز اور کرسی بالکل نئی اور جدید طرز کی تھی جو ڈرامے کے ماحول سے نہیں میل کھا رہی تھی۔ صوتی اثرات کرخت اور مضحکہ خیز تھے۔ شکر ہے کہ اُن کا استعمال کم کیا گیا تھا۔ طاقتور اسپیکروں اور اونچی آواز کے ذریعے صوتی اثرات کو پُر اثر بنایا جا سکتا تھا۔

شاعر، بمبئی

○○

ابراھیم یوسف
۱۶ - نیم روڈ - امامی گیٹ - بھوپال - ۱

نہیں ہے ، نہیں ہے

افرادِ تمثیل :-

افضل۔ اسد۔ ڈاکٹر شریف۔ عورت۔ آمنہ۔ ایک بچہ اور بچی۔ فاطمہ۔

افضل کا لڑکا اور بہو۔

چند بیرونی آوازیں۔

منظر :-

ایک عام سا کمرہ جس میں درمیانی درجے کا فرنیچر ہے مگر جو عرصہ سے رنگ و روغن سے محروم ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی صفائی کی طرف کوئی خاص دھیان نہیں دیا جاتا ہے۔ عقبی دیوار میں ایک کھڑکی ہے اور پھر ایک کوریڈور۔ چونکہ کھڑکی بند ہے اسلئے کوریڈور نظر نہیں آرہا ہے۔ یہ کوریڈور مکان کے بیرونی حصہ میں ہے۔ دائیں بائیں دو دروازے ہیں ایک مکان کے اندرونی حصہ میں جانے کے لئے اور دوسرا مکان سے باہر جانے کے لئے۔ کمرہ مکان کے بالائی حصہ میں ہے۔ اسد ایک صوفے پر بیٹھا ہوا ہے۔ افضل کے انداز سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غیر معمولی جوش میں ہے اور کمرے میں ٹہل رہا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کسی مسئلہ پر گرما گرم بحث کر رہے ہیں۔ افضل ایکدم اسد کے پاس رک کر جوشیلے لہجے میں۔

افضل :- بے وقوف انسان۔ تم سمجھتے ہو کہ یہ دنیا میرے لئے نئی ہے۔ میں اسے پچپن سال سے دیکھ رہا ہوں۔

اسد :- تم نے اسے صرف ایک مسافر کی طرح دیکھا ہے اسے برتا نہیں۔

افضل : برتا نہیں! برتنا تم کسے کہتے ہو؟ میں اس کی گرم ہواؤں سے جھلسا بھی ہوں اور اس کی سرد ہواؤں سے ٹھنڈک بھی محسوس کی ہے۔

شاعر بھبی

اسد :- (کھڑے ہوتے ہوئے) مگر پھر بھی تم نے اسے محسوس نہیں کیا۔ (آہستہ آہستہ کھڑکی کی طرف جاتا ہے پھر ایکدم پلٹ کر بلند اور جوشیلے لہجے میں) تم گرم اور سرد ہواؤں کو زندگی سمجھتے رہے۔ میں پوچھتا ہوں کیا یہی زندگی ہے؟ تم نے اپنی اولاد کو کیا دیا۔ کچھ نہیں۔ صرف گرم اور سرد ہواؤں سے جھلسنے کیلئے چھوڑ دیا۔

افضل :- غلط ہے میں نے انہیں زندہ رہنا سکھایا ہے۔

اسد :- (طنزیہ لہجے میں) اور اپنی طرح زندہ رہنا جو زندگی میں خوشی خوشی ناکامیاں خریدتا رہا اور فخر کرتا رہا کہ یہ اس کا کردار ہے (کھڑکی کے پاس جاتا ہے پھر مڑ کر) اور جب اس کردار کے باعث زندگی کو ناکام محسوس کیا تو اسے قسمت کا نام دیدیا اور خود کو اس دڑبے میں بند کر لیا۔ افضل ناکامی کا نام قسمت نہیں ہے اور نہ ہاتھ پر بنی لکیروں کا کھیل۔

افضل :- میں بھی ناکامی کو قسمت نہیں سمجھتا مگر انسان کا اپنا ایک وقار ہوتا ہے، اپنی ایک خودداری ہوتی ہے کیا تم سمجھتے ہو کہ۔

اسد :- (بات کاٹ کر) میں کچھ نہیں سمجھتا سوائے اس کے کہ تم صرف جذباتی ہو اور جذباتی انسان ہمیشہ اس دنیا میں ناکام رہا ہے۔ جذباتیت کچھ نہیں ہے۔ صرف اُبلتا ہوا پانی ہے، جو اپنے ہی جوش میں بھاپ بن کر اڑ جاتا ہے۔

افضل :- (صوفے کی طرف جاتا ہے اور اس کی پشت پر ہاتھ رکھکر) مجھے اُبلتے رہنا پسند ہے مگر یہ پسند نہیں کہ کوئی مجھے سرد اور ٹھنڈا سمجھ کر میری اہمیت سے انکار کرے۔

اسد :- اہمیت! (طنزیہ) ہر بے وقوف اپنے آپ کو اہم سمجھتا ہے۔ تم نے کبھی اپنی اہمیت کو اپنے معیار سے

جا پہنچا۔ پانچ سال تک اپنے خاندان سے الگ رہکر نہ صرف اپنی اہمیت کو ختم کر لیا، بلکہ ان کے لئے ایک اجنبی بن گئے۔

افضل:۔ اور میں ان کے لئے جانا پہچانا کب تھا۔ انہوں نے کبھی میری رُوح کو پہچاننے کی کوشش نہیں کی۔ وہ صرف میرے ہاتھ پاؤں کو دیکھتے رہے کہ ان میں طاقت کب تک باقی رہتی ہے۔ ان کو مجھ سے نہیں میری قوتِ جسمانی سے محبت بھی

اسد:۔ (افضل کے قریب آتے ہوئے) ہر شخص اپنی رُوح لیکر آتا ہے کبھی تم نے محسوس کیا؟ کبھی نہیں۔ بس تم تو چاہتے رہے کہ تمہاری رُوح سب کی رُوح بن جائے۔ افضل! اب اپنی اس بے وقوفی کے خول سے نکلو اور اپنے گھر چلو۔ پانچ سال کی جلاوطنی بہت ہو گئی۔ دنیا بہت بدل گئی ہے۔

افضل:۔ میرا گھر! وہ گھر جہاں میری بیوی ہے، جہاں میرا لڑکا اور لڑکی ہے۔ بقول تمہارے جن کی رُوحوں کے اپنے خول ہیں، جہاں میں ایک غیر اہم ہستی ہوں، جن کے لئے میں آج بھی ویسا ہی اجنبی ہوں جیسا پانچ سال پہلے تھا۔

اسد:۔ (افضل کے بالکل پاس آکر) یہ تم نے سمجھ رکھا ہے کہ تم اُن کے لئے غیر اہم ہستی ہو۔ تم کو معلوم ہے کہ ایک لڑکی دلہن بنی تمہاری نیک خواہشات کی تمنا لئے بیٹھی ہے۔

افضل:۔ (کچھ دیر خاموشی سے اسد کا چہرہ دیکھتا رہتا ہے، پھر آہستہ سے) دلہن! کون لڑکی؟ میری لڑکی؟ (اسد خاموش رہتا ہے) اُسے دلہن بننا مبارک ہو (ٹھنڈی سانس بھر کر) مگر افسوس ہے کہ رخصتی کے وقت میں اسے اپنی نیک خواہشات نہیں دے سکتا۔

اسد:۔ کیوں! کیا اسلئے کہ۔ (چند سیکنڈ رُک کر) افضل! احمقوں کی جنت میں نہ رہو اور گھر چلو۔ وہاں تمہیں اس تنہائی اور زندگی کی اس تاریکی کا ڈر ملے گا۔ وہاں تمہیں ——

افضل:۔ (بات کاٹ کر بلند آواز سے) نہیں۔ نہیں۔ نہیں۔ جہاں میری رُوح آزاد نہ ہو، جہاں میرے احساسات کی قدر نہ ہو جہاں میرے جذبات کی کوئی قیمت نہ ہو، جہاں میں ایک غیر اہم ہستی ہوں، وہاں ہرگز واپس نہیں جا سکتا۔

اسد:۔ (ٹھنڈی سانس بھر کر) تو پھر تم سا بے وقوف آج تک اس دنیا نے پیدا نہیں کیا، جو تنہائی اور سناٹے کو زندگی سمجھتا ہو۔ افضل! یہاں تنہا رہکر تم سمجھتے ہو کہ تم ہو مگر حقیقت یہ ہے کہ تم نہیں ہو (دروازے کی طرف جاتے ہوئے) اچھا خدا حافظ

(اسد تیز تیز قدموں سے کمرے سے چلا جاتا ہے! افضل کمرے میں تنہا رہ جاتا ہے اس کے چہرے سے جھنجھلاہٹ اور بیزاری ظاہر ہوتی ہے کچھ دیر دروازے کی طرف دیکھتا رہتا ہے، پھر ایک کتاب اٹھا کر آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے اور آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ غیر معمولی سناٹا اور تیز ہوا کی سائیں سائیں ماحول کو اور پُر ہول ماحول اور سناٹے کی آواز سننے کی کوشش کر رہا ہو۔ اٹھ کر کھڑکی کے پاس جاتا ہے، اُسے کھول کر باہر جھانکتا ہے تیز ہوا کے جھونکے کمرے میں داخل ہوتے ہیں، افضل کھڑکی بند کر کے)

افضل:۔ پُر ہول سناٹا، خوفناک تاریکی (دور سے آواز: "جاگتے رہو") ہاں جاگ رہا ہوں۔ پانچ سال سے جاگ رہا ہوں اور جاگتا رہوں گا۔ (دیوار پر لگی گھڑی دو کا گھنٹہ بجاتی ہے گھڑی کی طرف دیکھ کر) ہاں ہاں ظالم مجھے یاد دلاتی رہ کہ وقت گزر رہا ہے۔ میں ہر لمحے تیری ٹِک ٹِک سُنتا رہتا ہوں۔ تیرا ہر گھنٹہ گنتا رہتا ہوں، مگر تیرے دل کی دھڑکن بند نہیں ہوتی کہ مجھے سکون ملے (پاس میز پر رکھا ہوا ایش ٹرے پھینک کر گھڑی پر مارتا ہے۔ گھڑی کا کانچ ٹوٹ جاتا ہے اور اُس کی ٹِک ٹِک بند ہو جاتی ہے قہقہہ مار کر ہنستا ہے) بس۔ اب کیوں خاموش ہو گئی۔ بولتی کیوں نہیں (دُور سے پھر آواز: "جاگتے رہو": آواز کی طرف دھیان دے کر) تو بھی ایک دن جگاتے جگاتے اس گھڑی کی طرح چپ ہو جائے گا۔

(سڑک پر تانگے اور گھوڑے کی ٹاپوں کی آواز جو آہستہ آہستہ قریب تر ہوتی جاتی ہے، پھر تانگے والے کے گانے کی آواز)

آواز:۔ سُنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے
کفن سرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ

افضل:۔ (غصہ اور جھنجھلاہٹ سے) شکوے، شکوے، شکوے۔

زندگی میں شکووں کے علاوہ اور بھی کیا۔ تو سمجھتا ہے کہ
تیری یہ بے زبانی ان شکووں کو روک دے گی۔
(گھوڑے کی ٹاپوں کی آواز دور ہوجاتی ہے پھر دور سے آواز)
آواز۔ وہ اٹھا شور ماتم آخری دیدار میت ہے
اب اٹھا چاہتی ہے نعش فانی دیکھتے جاؤ
افضل:۔ (طنزیہ ہنسکر) آخر شکووں سے ہار گیا۔ زندہ رہنا سیکھ بے وقوف، زندہ رہنا۔
(ایک عورت کے قہقہے کی آواز بلند ہوتی ہے۔ افضل کان لگا کر سنتا ہے۔ عورت کی آواز)
آواز:۔ زندہ رہنا! (پھر قہقہہ) تیری طرح۔ جو پانچ سال سے ایک کمرے میں بند رہ کر اپنے آپ کو زندہ سمجھ رہا ہے۔
افضل:۔ تو کون ہے عورت؟ ۔ تیرا قہقہہ جانا پہچانا ہے۔ تیری آواز سنی ہوئی ہے (پھر قہقہہ۔ افضل تیزی سے کھڑکی کی طرف جاتا ہے۔ قہقہے کی آواز ایکدم رک جاتی ہے! افضل کھڑکی کھولتا ہے۔ ہوا کی سائیں سائیں تیز ہوجاتی ہے۔ تیز سرد ہوا کے جھونکے کمرے میں داخل ہوتے ہیں) کون ہے۔ سامنے کیوں نہیں آتی۔ سامنے آ۔ یہ قہقہے کون لگا رہا تھا، سامنے کیوں نہیں آتی۔ (سرد ہوا کے جھونکوں سے افضل کے بدن میں کپکپی پیدا ہوتی ہے) لعنت ہے۔ (غصہ سے کھڑکی بند کرتے ہوئے) شاید میرے کان بج رہے ہیں۔
آواز۔ کان انکے بجتے ہیں جس کے کان ہوں۔ تم نہیں ہو۔ پھر کان کیسے؟ تم نہیں ہو۔
افضل:۔ (غصہ سے) دیکھ میں ہوں۔ میں ہوں
آواز۔ نہیں ہو۔ نہیں ہو۔
افضل:۔ سامنے آ چڑیل اور دیکھ کر میں ہوں۔
آواز:۔ (قہقہہ) نہیں ہو، نہیں ہو، نہیں ہو۔
افضل:۔ (جھنجھلا کر) بکے جا منحوس۔ بکے جا۔
(غصہ سے آکر آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ ہوا کی سائیں سائیں کچھ اور تیز ہوجاتی ہے۔ کھڑکی کے پاس سے ایک عورت کی آواز)

پہلی آواز۔ کہاں ہے۔ تجھے دکھائی دے رہا ہے۔
دوسری آواز۔ نہیں کمرہ خالی پڑا ہے۔
افضل:۔ (ایکدم کھڑے ہوکر) کون ہو تم۔ (تیزی سے کھڑکی کی طرف جاتے ہوئے) کون ہو تم۔ (آوازیں بند ہوجاتی ہیں) کون ہو تم سامنے آؤ۔ (پھر کھڑکی کھول کر ادھر ادھر دیکھتے ہوئے) سناٹا۔ تاریکی۔ کوئی نہیں ہے۔ (کھڑکی بند کرکے آرام کرسی کی طرف جاتے ہوئے) صرف میرا وہم ہے۔
آواز:۔ تیرا وہم! تو خود وہم ہے۔ میں حقیقت ہوں حقیقت۔
(عورت کا زوردار قہقہہ)
افضل:۔ قہقہے۔ میرے وجود پر قہقہے۔ (پھر قہقہہ) لگائے جا قہقہے۔ میرے وجود پر قہقہے۔ لگائے جا۔
آواز۔ تیرا وجود ہے ہی نہیں۔
افضل:۔ چڑیل سامنے آ۔ میں تجھے اپنا وجود دکھاؤں۔
آواز:۔ نہیں ہے، نہیں ہے، نہیں ہے۔
(قہقہے کی آواز) اسی کے ساتھ ایک موٹر کار کا ہارن اور سڑک پر تیز دوڑتی ہوئی موٹر کا شور آہستہ آہستہ قریب ہوتا جاتا ہے۔ کار مکان کے سامنے آکر رک جاتی ہے۔ کچھ دیر بعد کسی کے سیڑھیوں پر چڑھنے کی آواز اور پھر دستک۔ افضل دروازے کی طرف دیکھتا ہے)
آواز:۔ کوئی گھر میں ہے۔
افضل:۔ ہاں۔ دروازہ کھلا ہوا ہے اندر آجاؤ (ایک نوجوان کمرے میں آتا ہے اسٹیتھسکوپ کاندھے پر پڑا ہے اور ہاتھ میں دوائیوں کا بکس ہے۔ افضل اسے دیکھ کر) کون ہو تم۔
نوجوان:۔ ڈاکٹر۔ ڈاکٹر شریف۔
افضل۔ کیوں آئے ہو۔
شریف:۔ ڈاکٹر کیوں آتا ہے۔
افضل:۔ مگر یہاں تو کوئی مریض نہیں ہے۔
شریف:۔ کیا یہ راحت منزل ہے۔
افضل:۔ ضرور ہے۔
شریف:۔ مجھے یہاں سے فون کیا گیا تھا کہ ایک مریض کی حالت

نازک ہے۔ میں جلد پہونچوں۔

افضل:۔ کہہ دیا کہ یہاں کوئی مریض نہیں ہے۔

شریف:۔ (غصہ سے) اگر مجھے فون یہیں سے کیا گیا ہے۔

افضل:۔ یہاں کوئی فون بھی نہیں ہے۔

شریف:۔ مگر تم کون ہو۔ سامنے آؤ۔

افضل:۔ (غصہ سے) تم ڈاکٹر ہو یا اندھے۔ کیا میں تمہیں نظر نہیں آرہا۔

شریف:۔ میں یہ مذاق پسند نہیں کرتا مسٹر۔ تم جو کوئی ہو سامنے آؤ۔

افضل:۔ اور میں بھی یہ مذاق پسند نہیں کرتا کہ کوئی میرے وجود سے انکار کرے۔

شریف:۔ (غصہ سے) سامنے آؤ۔

افضل:۔ (قہقہہ لگاکر) ڈاکٹر۔ تم آنکھوں ہی کے اندھے نہیں عقل کے بھی اندھے ہو کہ تم نے وہاں سے فون کال ریسیو کی جہاں فون ہے ہی نہیں۔

شریف:۔ میں کہتا ہوں سامنے آؤ۔ میں کسی غیر مرئی وجود کا قائل نہیں ہوں۔

افضل:۔ غیر مرئی وجود! (قہقہہ لگاکر) شاید تم نے زیادہ پی رکھی ہے کہ ایک اچھا خاصا انسان تمہیں غیر مرئی نظر آرہا ہے۔

شریف:۔ میں تمہارے وجود سے انکار کرتا ہوں مگر ٹھہرو۔ مجھے تمہارے وجود کی تمہارے پڑوسیوں سے تصدیق کرنا پڑے گی۔

افضل:۔ (بیزاری سے) ہاں ہاں جاؤ اور تصدیق کرتے پھرو (شکست خوردگی سے ہنس کر) اپنے وجود کی بھی تصدیق کر لینا کہ تم خود بھی ہو یا نہیں۔ (پھر ایکدم جیسے یکایک مشتعل ہو گیا ہو) نکل جاؤ میرے گھر سے۔ تم بے وقوف انسان۔ نکل جاؤ میرے گھر سے۔

شریف:۔ تم سامنے آتے ہو یا نہیں۔

افضل:۔ (غصہ سے شریف کی طرف بڑھتے ہوئے) اچھا ٹھہر جا۔ جب میں تیرا گلا دباؤں گا تب تجھے میرے وجود کا احساس ہوگا۔

شریف:۔ (تیزی سے باہر جاتے ہوئے) مجھے تمہارے وجود کی تصدیق کرنا ہی پڑے گی۔

(کمرے سے چلا جاتا ہے۔ افضل غصہ میں کمرے میں ٹہلنے لگتا ہے پھر عورت کے قہقہے کی آواز)

افضل:۔ (غصہ سے چیخ کر) بند کر اپنا یہ قہقہہ۔

آواز:۔ (ایسے لہجے میں جیسے مذاق اڑا رہی ہو) نہیں ہے، نہیں ہے، نہیں ہے۔

افضل:۔ میں تیرا گلا دبا دوں گا چڑیل سامنے تو آ۔ میں تجھے بتاؤں گا کہ میں ہوں یا نہیں۔

آواز:۔ (قہقہہ) نہیں ہے، نہیں ہے، نہیں ہے۔

(افضل تیزی سے کھڑکی کی طرف جاتا ہے اور کرسی سے ٹکراتا ہے غصہ سے کرسی اٹھاکر ایک طرف پھینکتا ہے۔ قہقہے کی آواز ایکدم بند ہو جاتی ہے۔ کچھ دیر بعد شریف ایک عورت کے ساتھ آتا ہے جو سیاہ لباس پہنے ہے۔ افضل مڑکر انہیں دیکھ کر)

افضل:۔ تم پھر آگئے۔

عورت:۔ یہ آواز کہاں سے آرہی ہے۔ ڈاکٹر مجھے ڈر معلوم ہو رہا ہے۔

افضل:۔ چپ رہ بوڑھی چڑیل۔ کیا میں تجھے نظر نہیں آرہا ہوں۔

عورت:۔ (شریف کے قریب ہوتے ہوئے) ڈاکٹر۔ ڈاکٹر۔ خدا کے لئے میرے پاس آجاؤ۔ وہ مجھے چڑیل کہہ رہا ہے۔

شریف:۔ کیا تمہیں اس کی آواز آرہی ہے۔

عورت:۔ ہاں۔ مگر ڈاکٹر وہ نظر کیوں نہیں آرہا۔

شریف:۔ مجھے تو کوئی آواز سنائی نہیں دے رہی۔ تمہیں معلوم ہے اس گھر میں کون رہتا ہے۔

عورت:۔ یہ مکان تو پانچ سال سے خالی پڑا ہے۔ اس میں کوئی نہیں رہتا۔

شریف:۔ ابھی کوئی اپنے وجود کا یقین دلا رہا تھا جبکہ وہ نہیں ہے۔

افضل:۔ (چیخ کر) میں ہوں، میں ہوں (کرسی اٹھاکر دیوار پر پھینکتا ہے کرسی ٹوٹ جاتی ہے) دیکھو اندھوں۔ میں ہوں۔

عورت:۔ (ڈاکٹر سے لپٹ کر) ڈاکٹر، ڈاکٹر، خدا کے لئے یہاں سے چلو۔ یہ کوئی آسیبی خلل ہے۔

شریف:۔ ڈرو نہیں۔ آسیب واسیب کچھ نہیں۔ جس کا وجود نہیں میں اس کو نہیں مان سکتا۔

افضل:۔ (پاگلوں کی طرح چیخ کر) میں ہوں۔ میں ہوں (ایکدم رک کر شریف کو غور سے دیکھ کر) میں تجھے پہچان گیا ہوں لونڈے۔ تو اسد کا ___

شریف:۔ (بات کاٹ کر) جس کا وجود ہی نہ ہو۔ جو خود کو نہ پہچان سکتا ہو۔ وہ دوسرے کو کیسے پہچان سکتا ہے۔ پہلے اپنے وجود کا یقین دلاؤ کہ تم ہو۔

عورت:۔ بھاگو، ڈاکٹر بھاگو۔ یہاں دیواریں بولتی ہیں۔ یہاں۔ یہاں۔ (بھاگو، بھاگو کہتی ہوئی کمرے سے بھاگ جاتی ہے۔ افضل کچھ

دیر سکتے کے عالم میں کھڑا رہتا ہے پھر اس طرح کرسی پر بیٹھ جاتا ہے جیسے تھک گیا ہو، آنکھیں بند کر لیتا ہے پھر آہستہ آہستہ بڑبڑاتا ہے)

افضل:۔ میں نہیں ہوں۔ میں کیوں نہیں ہوں جبکہ میں ہوں۔

شریف:۔ اس لئے کہ سب تمہارے وجود سے انکار کرتے ہیں۔

افضل:۔ (ایکدم کھڑے ہو کر) بے وقوف لڑکے تو یہاں سے چلا جا۔ ورنہ۔

ورنہ ــــ

شریف:۔ تم مجھے مار ڈالو گے۔ تم میں دنیا کے سامنے آنے کی ہمت نہیں۔ تم دنیا سے بیزار دنیا کی چہل پہل اور [illegible] ذاتی، دور دنیا کے گرم و سرد سے بے نیاز ایک خول میں بند یہاں پڑے ہوئے ہو۔ تم بزدل ہو بزدل جب تک دنیا کے سامنے نہ آؤ تم نہیں ہو۔ نہیں ہو۔ تمہارا کوئی وجود نہیں ہے۔

(شریف کمرے سے چلا جاتا ہے۔ افضل پھر کمرے میں تنہا رہ جاتا ہے۔ غصّے سے کمرے میں ٹہلنے لگتا ہے پھر ایکدم جوش میں بلند آواز سے)

افضل:۔ میں ہوں، میں ہوں، میں ہوں، جو میرے وجود سے انکار کرتے ہیں (مٹھیاں ہوا میں گھما کر) میں انہیں اپنے وجود کا احساس دلا دونگا یہ سمجھتے کیا ہیں۔

(ایک آرام کرسی پر اس طرح بیٹھ جاتا ہے جیسے تھک گیا ہو آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ ایک بوڑھی عورت جس کے ساتھ چھ سال کا ایک لڑکا اور اُس سے چھوٹی ایک لڑکی ہے کمرے میں آتی ہے اور دروازے کے پاس رک کر کھڑی ہو جاتی ہے اور نظروں سے کمرے کا جائزہ لیتی ہے۔ بچے سہمی سہمی نظروں سے افضل کو دیکھتے ہیں۔ عورت کچھ دیر خاموش رہ کر)

عورت:۔ یہ کمرہ ہے یا کباڑی کی دوکان۔

افضل:۔ (گھبرا کر کھڑا ہو کر) کون ہے تو۔ (غور سے عورت کو دیکھتے ہوئے حیرت سے) آمنہ! (بچوں کو بہت غور سے دیکھتا ہے۔ بچے سہم کر آمنہ کے اور قریب ہو جاتے ہیں۔ افضل پھر آمنہ کی طرف دیکھ کر) کیوں آئی ہو تم۔

آمنہ؟۔ میں کیوں آئی ہوں؟ مگر یہ کوئی رہنے کا ڈھنگ ہے۔ کرسی ادھر ٹوٹی پڑی ہے۔ کھڑکی کی مرمت نہیں کرائی گئی ہے اور یہ گھڑی پر کون سا زلزلہ آیا تھا۔ آدمی رہے تو ڈھنگ سے رہے۔ ایسا بھی

ناعرہ - بمبئی

کیا رہنا (افضل اس کی باتوں پر دھیان نہیں دیتا، برابر بچوں کو دیکھتا رہتا ہے۔ بچے اور سہم کر آمنہ کے قریب ہو جاتے ہیں) ڈرو نہیں یہ تمہارے دادا جان ہیں۔

لڑکا:۔ (سہمی سہمی نظروں سے افضل کو دیکھتے ہوئے) دادا جان! (آمنہ کے چہرے کو دیکھ کر) ان کی داڑھی کتنی بڑی ہے۔

افضل:۔ ابے تو بھی میرا مذاق اڑانے آیا ہے۔

آمنہ:۔ ہاں اب معصوم بچوں کو نگل جاؤ۔ سچ تو کہہ رہا ہے، خود رو جنگل کی طرح تو چھوڑ رکھی ہے۔

لڑکی:۔ (بہت معصومیت اور بھولے پن سے تُتلا تُتلا کر) ان کے پاس کنگھا نہیں ہوگا دادی اماں میں اپنا کنگھا! نہیں دیدونگی۔

افضل:۔ (مسکرا کر محبت بھرے لہجے میں) تیرے پاس کنگھا ہے۔

لڑکی:۔ ہاں چھوٹا سا خوبصورت کنگھا ہے۔ میں گڑیا کے بال اُسی سے سنوارتی ہوں۔

افضل:۔ (ہنستا ہے) گڑیا کا کنگھا میرے لئے۔ بہت شریر ہے (پھر ایکدم جیسے اُسے اپنے وجود کا احساس ہوگیام) یہ بھی اُسی مردود کی لونڈیا ہے۔

آمنہ۔ اب اپنے خون کو بھی کیوں پہچاننے لگے۔ ہاں یہ اُسی مردود کی لونڈیا ہے اور یہ اسی مردود کا لونڈا اور میں اسی مردود کی ماں۔ پہچان لو اچھی طرح۔ (افضل غیر اختیاری طور پر دونوں بچوں کو بڑی محبت سے دیکھتا ہے۔ آمنہ آگے بڑھ کر کرسی اُٹھا کر کھڑکی کے باہر پھینکتے ہوئے) بھلا اس کاٹ کباڑ سے کمرہ سجانے کی کیا ضرورت تھی۔ (چاروں طرف کمرے میں دیکھتے ہوئے) اس گھر میں کوئی جھاڑو بھی ہے یا نہیں۔ سارے میں کانچ ہی کانچ بکھرا پڑا ہے (ایک تولیہ اٹھا کر فرنیچر جھاڑتے ہوئے) سارے میں دو دو انچ دھول جمی ہے۔ میں پوچھتی ہوں تم اس میں رہتے کیسے ہو۔ ان پانچ سالوں میں کبھی صفائی بھی کی تھی یا نہیں۔

(لڑکا آگے بڑھ کر صوفے پر پڑا ہوا رسالہ اٹھا کر)

لڑکا:۔ دادی اماں۔ دادی اماں۔ اس میں کیسی اچھی تصویر ہے۔

لڑکی:۔ (آگے بڑھ کر) بھائی جان مجھے دکھانا۔

لڑکا:۔ چل ہٹ پہلے مجھے دیکھ لینے دے (لڑکی صوفے پر چڑھ کر

تصویر دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بچہ ذرا دُور ہٹ کر) دیکھتے بھی دے گی یا نہیں۔

(لڑکی دس سالہ چھیننے کی کوشش کرتی ہے)

افضل:۔ لڑو نہیں۔ لڑو نہیں۔ دونوں مل جل کر دیکھو۔ (مگر اس دوران میں چھینا جھپٹی میں دس سالہ پھٹ جاتا ہے۔ دونوں سہم کر افضل کی طرف دیکھتے ہیں) پھٹ جانے دو — پھٹ جانے دو۔ (لڑکے کی طرف دیکھ کر) ابے تو بڑا بدمعاش ہے، اسے کیوں نہیں دکھاتا۔ (بچی کو گود میں اٹھا کر) آ۔ میں تجھے اور تصویریں دوں گا۔ (ایک الماری میں سے کچھ رسائل نکال کر لڑکی کو دیتا ہے اور پھر صوفے پر بیٹھتا ہے لڑکا پھر قریب جا کر رسائل اٹھانا چاہتا ہے) ارے، ارے اب اس سے کیوں جھگڑنے لگا۔

آمنہ:۔ توبہ ہے اللہ۔ اب بچوں کو کھیلنے بھی دو گے یا نہیں۔ (فرنیچر صاف کرتے ہوئے) بچے ہیں اودھم نہیں مچائیں گے تو کیا مکتب کی طرح ادب سے بیٹھیں گے۔ یعنی اللہ گر دسی گزرد ہے۔ میں کہتی ہوں تم اس میں رہتے کیسے تھے (افضل غصہ سے آمنہ کی طرف دیکھتا ہے اور کچھ کہنا چاہتا ہے، مگر پھر بچوں کو دیکھ کر خاموش رہتا ہے) تمہیں کبھی ڈھنگ سے رہنا نہیں آیا۔

افضل:۔ (غصہ سے) تم ڈھنگ سے رہنا سکھانے آئی ہو (پھر ایکدم) جیسے کچھ یاد آ گیا ہو) مگر تم آئی کیوں ہو کس نے بلایا تھا۔

آمنہ:۔ (اپنے کام میں مشغول رہتے ہوئے) اگر تمہیں ڈھنگ سے رہنا آتا ہوتا تو یوں پانچ سال اکیلے نہ پڑے رہتے۔ غضب خدا کا پانچ سال۔ داڑھی دیکھو تو گز بھر کی ہو گئی مگر وہاں وہی مرغے کی ایک ٹانگ۔ (افضل کی طرف دیکھ کر) زمانہ بدل گیا مگر تمہارے سوچنے کا ڈھنگ نہیں بدلا۔ نہ تم بدلے۔

افضل:۔ ہاں ہاں نہ بدلا ہوں نہ بدلوں گا۔ اچھا بس اب چلتی بنو۔ میں جیسا ہوں ٹھیک ہوں۔

آمنہ:۔ ہاں اب معصوم بچوں کو تو بتا دو کہ کتنے چڑچڑے ہو۔ دادا جان سے مل کر وہ بہت خوش ہوں گے۔

اسی وقت ایک لڑکی دلہنوں کا جوڑا پہنے کمرے میں آئی۔ افضل حیرت زدہ سا اسے دیکھنے لگتا ہے۔ لڑکی جھک کر ادب سے سلام کرتی ہے۔

افضل:۔ یہ کون ہے۔ (پھر غور سے اُسے دیکھ کر) ارے فاطمہ۔ کیا اس کی۔ کیا اس کی۔ یہ اتنی بڑی ہو گئی۔

آمنہ:۔ نہیں بڑی ہونے کے لئے تمہارا انتظار کرتی رہتی کہ اب ابا جان آئیں گے تو مجھے بڑی کریں گے۔

(افضل برابر فاطمہ کو غور اور حیرت سے دیکھتا ہے، پھر آہستہ آہستہ فاطمہ کی طرف بڑھتا ہے کہ ڈاکٹر شریف پھر کمرے میں آتا ہے۔ اُسے دیکھ کر افضل کا موڈ بگڑ جاتا ہے اور غصہ سے)

افضل:۔ تم پھر آ گئے۔ میں کہتا ہوں کہ۔ کہ۔

شریف:۔ میں آپ سے اپنی گستاخی کی معافی مانگنے آیا ہوں۔

افضل:۔ گستاخی۔ میں ایسے گستاخوں کو —

آمنہ:۔ (بات کاٹ کر) ہاں ہاں اب داماد سے الجھ پڑو۔

افضل:۔ یہ جو میرے وجود سے انکار کر رہا تھا۔ میرا داماد۔

آمنہ:۔ نہیں۔ داماد نہیں ہے کوئی اٹھائی گیرا ہے۔

افضل:۔ بالکل۔ بالکل۔

آمنہ:۔ (اپنا کام چھوڑ کر) میں کہتی ہوں تمہیں اب بھی سمجھ آئے گی یا نہیں۔ اب اس ڈربے کو چھوڑو اور گھر چلو۔ (ٹوٹی ہوئی کھڑکی میں سے سرگوشیوں کی آواز۔ افضل مڑ کر ادھر دیکھتا ہے) اب تم دونوں وہاں کیا کھسر پھسر کر رہے ہو۔ اندر کیوں نہیں آتے۔ (کچھ دیر بعد ایک مرد اور عورت کمرے میں آتے ہیں) اِن کو پہچانتے ہو یا نہیں۔ (طنزیہ لہجے میں) یہ تمہارا لڑکا نصرت اور یہ تمہاری بہو سلیمہ ہے۔

(دونوں جھک کر ادب سے سلام کرتے ہیں)

افضل:۔ مگر۔ مگر۔ (نصرت کو غور سے دیکھتے ہوئے) یہ اس نے بدتمیزوں کی طرح اس قدر لمبے لمبے بال کیوں رکھ چھوڑے ہیں۔

آمنہ:۔ ہاں بیٹا جا اور اپنے بال ترشوا لے اور ان کی طرح جھاڑ جھنکار داڑھی رکھ لے (افضل کی طرف دیکھ کر) بچے ہیں آج کی دنیا کی طرح رہتے ہیں۔ تم ہو کہ انہیں کھائے جاتے ہو۔

افضل:۔ بس تم چپ رہو۔ پھر جھگڑنے کے لئے آ گئیں۔ (عورت کا قہقہہ اور مرد کی آواز: "نہیں ہے، نہیں ہے": افضل کھڑکی کی طرف دیکھ کر) ابے کون ہے۔ سامنے آ۔

(قہقہوں کی آواز برابر آتی رہتی ہے۔ افضل کھڑکی کے پاس

شاہو بیگی

جاکر باہر جھانکتا ہے۔ اس دوران میں فاطمہ بچوں کے پاس صوفے پر بیٹھ جاتی ہے اور لڑکی کو گود میں بٹھا کر تصویریں دیکھنے لگتی ہے شریف ایک کرسی پر کھڑا ہو کر گھڑی کو چلانے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ نصرت میز پر بکھری کتابوں کی دھول جھاڑ کر سلیقے سے رکھنا شروع کر دیتا ہے۔ آمنہ پھر فرنیچر کی دھول جھاڑنے میں مشغول ہو جاتی ہے۔ سلیمہ دوسرے کمرے کی طرف بڑھتے ہوئے)

سلیمہ:۔ کیوں امّی۔ کچن ادھر ہی ہوگا، چائے بنا لاؤں۔ بہت سردی ہے۔

آمنہ:۔ ہاں بیٹی دیکھ لے کدھر ہے۔ یہاں کوئی انسان بستے ہیں جن سے پوچھا جائے۔

(سلیمہ دوسرے کمرے میں چلی جاتی ہے۔ اس دوران قہقہوں اور "نہیں ہے، نہیں ہے" کی آوازیں برابر آتی رہتی ہیں افضل پوری طاقت سے چیخ کر)

افضل:۔ میں کہتا ہوں۔ کون ہے سامنے آ۔

آمنہ:۔ اب چیخ چیخ کر محلے والوں کی کیوں نیند حرام کر رہے ہو اسد میاں اور ان کی بیوی کا ہیں۔ کیا تم سے ملاقات کرنے بھوت پلید آئیں گے۔

(اسد ہنستا ہوا کھڑکی کے سامنے آتا ہے۔ افضل غصہ سے اس کا گریبان پکڑ کر)

افضل:۔ بول۔ میں ہوں کہ نہیں ہوں۔

اسد:۔ (ہنسکر) ارے بابا مجھے اندر تو آنے دے پھر دیکھوں گا کہ تو ہے کہ نہیں۔

افضل:۔ (دھکا دے کر اس کا گریبان چھوڑتے ہوئے۔ ہاں۔ ہاں۔ آ اور دیکھ کہ میں ہوں۔ (مڑکر کمرے کی طرف دیکھتا ہے۔ ہر شخص کو اپنے اپنے کام میں مشغول دیکھ کر چہرے پر خوشی اور حیرت کے آثار پیدا ہوتے ہیں اور پھر حیرت مسکراہٹ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ چاروں طرف دیکھ کر) اور وہ دوسری لڑکی۔

آمنہ:۔ وہ کچن ڈھونڈتی پھر رہی ہے کہ چائے بنالے۔ تم سے تو اتنا بھی نہیں بنا کہ چائے کے لئے پوچھ لیتے۔ خود ہی بے عزت بن کر چلی گئی۔

(افضل پھر غصّے سے آمنہ کی طرف دیکھتا ہے کہ اسد اور وہی عورت جو شریف کے ساتھ آئی تھی کمرے میں آتے ہیں۔ اسد افضل کو دیکھتے ہوئے ساتھ والی عورت سے)

شاعر۔ بمبئی۔

اسد۔ اب تو یہ کچھ کچھ ہے۔

آمنہ:۔ (کلام روک کر) کیا خاک ہیں۔ جو انسانیت کی جون میں نہ ہوں کہیں ہوتے ہیں۔

(اسد قہقہہ مار کر ہنستا ہے۔ سب مسکراتے ہیں۔ افضل اسد کی طرف بڑھتے ہوئے)

افضل:۔ میں سمجھ گیا۔ یہ سب تیری سازش تھی۔ ٹھہر تو جا سازشی۔

(پردہ)

○○

انِل ٹھکر
(۸ - اشوک نگر - بھٹکل - کرناٹک)

آپ کیوں روئے!

اندھیرا

ہلکی روشنی کا دائرہ اسٹیج کے اُس حصّے میں اُبھرتا ہے جہاں عورت چولھے کے سامنے اپنے گھٹنوں پر سر رکھے خیالوں میں ڈوبی زمین پر لکیریں کھینچتے بیٹھی ہے۔

روشنی رفتہ رفتہ تیز ہوتی ہے۔

منظر :- ایک پرائمری اسکول کے ٹیچر کا گھر — ایک ہی کمرہ، ایک طرف موری سے لگا ہوا پکانے کا حصہ، باقی حصّہ میں ایک پلنگ اور دیگر چیزیں نظر آتی ہیں۔ کچھ دیر بعد عورت کے خیالوں کا سلسلہ ٹوٹتا ہے، اُس کا دھیان لوگوں کی جانب جاتا ہے۔ وہ جھٹ سے پلّو ٹھیک کرتے ہوئے اُٹھتی ہے اور مسکرا کر اسٹیج کے آگے کے حصے میں آتی ہے

عورت : (لوگوں سے) معاف کیجئے میرا دھیان آپ کی طرف پہلے گیا نہیں .... دراصل میں خواب دیکھ رہی تھی ..... نہیں، اگر یوں کہوں کہ میں خواب بُن رہی تھی تو زیادہ ٹھیک رہے گا۔ کئی دنوں سے میں اسے بُن رہی ہوں، مگر یہ مکمل نہیں ہو رہا ہے۔ ..... پہلے کبھی اپنے اُن کے لئے سوئٹر بنا کرتی تھی، بڑا شوق تھا مجھے اُن کے لئے سوئٹر بننے کا۔ انہیں میرے بُنے ہوئے سوئٹر پہننے کا۔ مگر اب۔ (آہ بھر کر) اب خواب بُنتی ہوں، اپنے لئے اور انھیں میرے خوابوں کی اُدھیڑ بُن سے کوئی دلچسپی نہیں ..... خواب بھلا کون پہنتا ہے آپ نہیں بُنتے ..... آپ نہیں بُنتے ..... آپ نہیں بُنتے ..... خواب ..... خواب ہی خواب آدھے ..... ادھورے۔

آدمی :- (اندر سے) آشا .....

عورت :- (لوگوں سے) یہ میرے وہ ہیں .... میرے پتی۔

آدمی :- (داخل ہوتے ہوئے۔ اُس کے جسم پر صرف تولیہ لپٹا ہوا ہے) آشا، میرا بنیان کہاں ہے ؟

عورت :- وہیں غسل خانے میں ٹاویل کے ساتھ ہی تو رکھا تھا

آدمی :- وہاں تو نہیں ہے۔ ذرا دیکھو کہاں رکھ دیا ہے؟

(عورت اندر جاتی ہے۔ آدمی پلنگ پر رکھی اپنی پینٹ اُٹھاتا ہے، دیکھ کر جھاڑتا ہے۔ عورت بولتے ہوئے داخل ہوتی ہے)

عورت : یہ کیا رہا، وہیں تو رکھا تھا۔ (بنیان دیتے ہوئے) کپڑے پہن لو چائے تیار ہے۔

(آدمی کپڑے لے کر اندر جاتا ہے۔ عورت چائے کپ میں چھاننے لگتی ہے۔ اِتنے میں آدمی پینٹ اور بنیان پہن کر سر تولئے سے پونچھتے ہوئے لوٹتا ہے۔ عورت اُس کے سامنے چائے کا کپ رکھتی ہے۔)

عورت : تمہارے پاس بیس روپیہ ہوں تو دے دو۔

آدمی : کس لئے ؟

عورت : دینے ہیں۔

آدمی : کسے ؟

عورت: جس سے سامان اُدھار لائی ہوں۔

آدمی: تمھیں معلوم نہیں، یہ مہینے کے آخری دن ہیں۔

عورت: معلوم ہے۔

آدمی: تو پھر پوچھتی کیوں ہو؟

عورت: میں نہیں پوچھ رہی ہوں، جس کے باقی ہیں وہ پوچھ رہا ہے۔

آدمی: اُس سے کہہ دو، تنخواہ ملنے پر دے دیں گے۔

عورت: تب تک سودا دینے سے وہ انکار کر رہا ہے۔

آدمی: تو کسی اور دُکان سے لے آؤ۔

عورت: نیا دوکاندار اُدھار تھوڑے ہی دے گا۔

آدمی: تو اب میں کیا کروں؟ میرے پاس تو سگریٹ تک کو پیسے نہیں ہیں۔

عورت: سگریٹ کا انتظام تو تم کیسے بھی کر لوگے مگر میں کھانے کا انتظام ....

آدمی: میں نے تمہیں کتنی بار سمجھایا ہے کہ میری تنخواہ ملتے ہی مہینے بھر کا بجٹ بنا لیا کرو۔

عورت: آئندہ سے حساب لکھا کروں گی۔

آدمی: حساب لکھنے کو کون کہہ رہا ہے تم سے؟ میں تو بجٹ.

عورت: تو ٹھیک ہے، آج سے تم ہی بازار سے سودا لے آیا کرنا۔

آدمی: ہاں، یہی ایک کام رہ گیا تھا کرنے کو .... ہوں۔ کہہ دیا آج سے سودا تم لے آیا کرنا۔

عورت: اِس میں اتنا خفا کیوں ہوتے ہو؟ میں خود پر تو ایک پیسہ بھی خرچ نہیں کرتی۔ کوئی پف پاؤڈر لگانے والی ملتی تو پتا چلتا۔

آدمی: ہاں، ہاں، بس کرو اب، اور کوئی وقت نہیں ملا تھا یہ بات کرنے کو؟ صبح صبح لیکر بیٹھ گئیں۔

عورت: اور پھر کب کہوں؟ سارا دن تو اسکول میں گذر جاتا ہے تمہارا، شام دوستوں کی صحبت میں اور رات کھانا کھایا نہیں کہ نیند آنے لگتی ہے تمہیں۔

آدمی: اچھا اچھا، تمہیں پیسے چاہئیں نا؟ ٹھیک ہے، شام تک کہیں سے بھی بندوبست کر دوں گا۔ (اٹھ کر آئینہ کے سامنے جاکر کنگھی کرنے لگتا ہے)

آدمی: چھ، چھ چھ چھ ....

عورت: کیا ہوا؟

آدمی: کیا ہوا! بال ہیں کنگھی میں.....
(منہ بسورتے ہوئے کنگھی سے بالوں کو نکالنے لگتا ہے۔ عورت کنگھی اُس سے لے کر، صاف کرکے اُسے لوٹا دیتی ہے)

آدمی: (بڑبڑاتے ہوئے) بڑی خراب عادت ہوتی ہے عورتوں میں...... کنگھی کو صاف نہیں رکھتیں۔

عورت: (بالوں کو پھینکنے جاتے ہوئے) معلوم ہے۔

آدمی: کیا معلوم ہے؟

عورت: مردوں کی عادت۔

آدمی: مردوں کی عادت! کیا ہوتی ہے؟

عورت: رہنے دو بس اب۔

آدمی: بات کو ادھورا مت چھوڑو۔ کہہ دو۔ جو کہنا چاہتی ہو۔

عورت: یہی کہ جب یہی بال ہمارے سر میں رہتے ہیں تب آپ اِنھیں زُلفیں، گھٹائیں، لوبان کا دُھواں، جانے کیا کیا کہہ کر اِن کی تعریف میں صفحات کے صفحات سیاہ کر دیتے ہیں اور وہی بال جب کنگھی میں اُلجھے پاتے ہیں تو مرے ہوئے چوہے کی طرح بگڑ کر اُٹھیں ....

آدمی: ادب اور کتابوں کی باتیں مت کرو۔

عورت: ادب اور کتابیں! ......کیا وہ سب آپ کے کھوکھلے جذبات کے دیوالیہ پن کا ڈھنڈورا نہیں پیٹتیں؟

آدمی: کیا مطلب؟

عورت: مطلب کچھ بھی نہیں۔ چائے پی لو ٹھنڈی ہو رہی ہے۔

آدمی: ٹھنڈی ہو رہی ہے۔ ہوں (کپ اٹھا کر چائے پیتے ہوئے) آجکل تم بات بات پر کاٹنے دوڑتی ہو۔

عورت : ہاں کاٹنے کو دوڑتی ہوں، جانور جو ہوں۔

آدمی : (ذرا غصے سے) میں نے تمہیں جانور نہیں کہا۔

عورت : اُس دن خودغرض کہا، آج جانور کہا اور کچھ بچا ہو کہنے کو تو وہ بھی کہہ لو۔

آدمی : تم بات کا بتنگڑ بنا رہی ہو۔

عورت : بات کا بتنگڑ ہی تو بنا رہی ہوں کسی کو قاتل تو نہیں بنا رہی۔

آدمی : یہ قتل نہیں ہے۔

عورت : کسی کی جان لینا قتل نہیں ہے تو پھر تم اسے اور اور کیا کہو گے؟

آدمی : ضرورت۔ پھر یہ ضرورت صرف میری نہیں ہم دونوں کی ہے۔

عورت : میں اس ضرورت سے انکار کر دوں تو؟

آدمی : تو سب کچھ بکھر جائے گا۔ پارے کی طرح۔

عورت : تم مجھے دھمکی دے رہے ہو؟

آدمی : نہیں...... تم ضدی ہو۔ تم اپنی ضد چھوڑ دو، سب کچھ سمجھ میں آجائے گا۔

عورت : اپنے ماں باپ کے سامنے جب میں نے تمہارے ساتھ شادی کرنے کی ضد کی تھی، تب یہی ضدی پن تمہیں اچھا لگا تھا۔

آدمی : وہ تمہارا صحیح فیصلہ تھا۔

عورت : اور یہ غلط ہے۔

آدمی : ہاں۔

عورت : جب اپنی مرضی کے مطابق ہوا، تو صحیح فیصلہ تھا اور اب میں اپنی مرضی کے مطابق کچھ کرنا چاہ رہی ہوں تو غلط۔

آدمی : ہماری شادی ہم دونوں کی مرضی تھی اور یہ......

عورت : اور یہ قتل صرف تمہاری مرضی ہے۔

آدمی :۔ ہاں میری مرضی ہے۔ کیونکہ تم بات کو سمجھنے کے لئے تیار نہیں ہو، ورنہ ہم دونوں کی ہوتی۔

عورت : سمجھنے کو اب اور باقی بچا ہی کیا ہے؟

آدمی : سمجھو تو بہت کچھ ہے، ورنہ کچھ بھی نہیں۔

عورت : سب سمجھتی ہوں۔

آدمی : کیا سمجھتی ہو؟

عورت : سب

آدمی : سب کیا؟

عورت : یہی کہ تم......

آدمی : ہیں، کہو۔ رُکو مت

عورت : تم بدل گئے ہو۔ عمر بھر ساتھ نبھانے کے تمہارے وعدے بدل گئے ہیں۔

آدمی : حالات نے میرے نظریات کو بدل دیا ہو تو یہ اور بات ہے، مگر ساتھ نبھانے کے میرے وعدے آج بھی اٹل ہیں۔

عورت : نہیں۔ کل تک تو تم ایسے نہ تھے۔

آدمی : کل اور آج میں ایک لمبا فاصلہ ہوتا ہے اور جب ہم اس فاصلہ کو طے کئے بنا آج کو کل کی طرح جینا چاہتے ہیں تو اس کا نتیجہ ہوتا ہے دُھند، گھٹن یا نفرت۔

عورت : میں نے تم سے کبھی نفرت نہیں کی۔ آج ان حالات میں بھی نہیں کرتی۔ میں نے ہمیشہ دل ہی دل میں تمہیں پوجا ہے، اپنا دیوتا مانا ہے۔

آدمی : میں نے کبھی دیوتا بننا نہیں چاہا۔ تم سے شادی کر کے میں نے ایک ہم سفر چاہا تھا، پُجاری نہیں۔ ہم سفر جو زندگی کے ہر موڑ پر ساتھ دے۔

عورت : میں نے تمہارا ساتھ نہیں دیا؟

آدمی : دیا ہے، اب چھوڑنے پر کیوں تُلی ہوئی ہو، یہ سمجھ میں نہیں آرہا ہے۔

عورت : تمہاری ایک بات نہ ماننے کا مطلب ہے ساتھ چھوڑ دینا؟ ویسے تو تمہیں بھی میری بات ماننی چاہئے۔

آدمی : یقیناً۔ کیوں نہیں۔

عورت : تو پھر کیوں مجبور کر رہے ہو مجھے کہ میں......

آدمی : بات کس کی کون مانے۔ یہ بات کی اہمیت پر منحصر ہے

شاعر بمبئی

کس کی بات ماننے سے زندگی کا سفر آسان اور ہموار ہو سکتا ہے یہ دیکھنا بھی تو لازمی ہے۔

عورت : میری بات مان لو، گھر کا ماحول ......

آدمی : بد سے بد تر ہو جائے گا۔ تمہاری بات ماننا گویا گھر میں فاقوں کو دعوت دینا ہے۔ ویسے بھی تو یہ مہینے کی آخری تاریخوں، میں دروازے پر دستک دیتے رہتے ہیں۔ اب تم انھیں گھر میں جگہ دینا چاہتی ہو؟

عورت : تمہاری جتنی تنخواہ پانے والے دوسرے لوگ بھی تو کچھ کھاتے ہوں گے۔ پڑوس کے گھوش بابو کی تنخواہ بھی تو کم و بیش تمہاری ہی جتنی ہے۔ کتنے سارے لوگ ہیں اُن کے گھر میں۔

آدمی : ایک ماسٹر کا مقابلہ تم گھوش بابو سے کر رہی ہو؟ وہ کس محکمہ میں کام کرتے ہیں، معلوم نہیں تمہیں ؟ جہاں اُوپر کی آمدنی تنخواہ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اور ماسٹر کے لئے تنخواہ کو علاوہ اور کیا ذریعۂ آمدنی ہو سکتا ہے؟ اس میں بھی پرائمری اسکول کا ماسٹر، جسے ٹیوشن تک نصیب نہیں ہوتی۔

عورت : تمہیں تو صرف پیسوں کی فکر پڑی ہے۔

آدمی : مجھے صرف ڈھنگ سے جینے کی فکر ہے۔

عورت : تمہارا ڈھنگ قاتلانہ ہے۔

آدمی : I BELIEVE IN PLANNING اس دَور میں جینے کے لئے یہ اشد ضروری ہے۔

عورت : کیا کسی کی جان لے کر جینا ؟

آدمی : آج کی بھیڑ سے لبریز ہوتی تیز رفتار زندگی میں تمہارے بھاگنے سے دوسروں کے پیر کچلے جائیں گے، یہ سوچ کر اگر تم ٹھہر گئیں، تو کوئی اور تمہارے پیر کچلتا ہوا آگے نکل جائے گا۔ جن خوابوں نے تمہارے پیروں کو جکڑ رکھا ہے۔ اُن کی تعبیر ایک دن تمہیں فاقوں کے گھنے اندھیروں میں ڈھکیل دے گی اور اُس وقت وہی خواب کانچ کے ٹکڑوں کی مانند تمہاری جاگتی آنکھوں میں چُبھنے لگیں گے۔

عورت : خواب میرے ہیں آنکھیں بھی میری ہوں گی۔

آدمی : تو ٹھیک ہے۔ کر لو جو تمہارے جی میں آئے ..... ابھی مو ہن آئے گا، تمہارے دستخط لینے..... میں نے اُس سے لیٹر ٹائپ کرا کے لانے کو کہا تھا کہہ دینا اس سے کہ تم راضی نہیں ہو (چپل پہنتے ہوئے) میں ذرا ہیڈ ماسٹر صاحب کے گھر تک ہو آتا ہوں۔

(آدمی جاتا ہے، عورت اُسے جاتے ہوئے دیکھتی ہے۔ پھر لوگوں کی طرف تھکی ہاری سی بڑھتی ہے)

عورت : دیکھا آپ نے ؟ اِنھیں میرے خوابوں کی اُدھیڑبُن میں کوئی دلچسپی نہیں ...... خواب ...... اُن کا یہ کہنا I BELIEVE IN PLANNING کیا یہ اُن کا بھی ایک خواب نہیں ؟ .... ہر کسی کو اپنے خوابوں کی تعبیر کی جستجو ہے....... ......خوابوں کی بھیڑ...... خوابوں کی دَوڑ.. ...... رُوندے جاتے خواب ...... مٹتے ہوئے خواب ..... اُبھرتے ہوئے خواب .... قتل کو جنم دیتے ہوئے خواب ....

(خاموشی)

عورت : قتل ! ہماری دھڑکتی سانسوں کا قتل .... اُن کے گرم بوسوں کا قتل ...... میرے سینے سے ٹپکنے کو بے قرار میری آرزوؤں کا قتل..... یہ سب اُس خط کی وجہ سے ہوا، نہ وہ خط آتا، نہ قتل کا جنگل میرے خوابوں کے سینے پر پھوٹ نکلتا۔

(اندھیرا)

ہلکی روشنی پھیلنے لگتی ہے جو رفتہ رفتہ پورے اسٹیج کو روشن کر دیتی ہے آدمی لوگوں کی جانب بیٹھا کچھ پڑھ رہا ہے۔ عورت کچھ تھکی تھکی سی داخل ہوتی ہے۔ وہ اپنا بیگ رکھ کر گلاس اُٹھا کر مٹکے کا ڈھکن کھولتی ہے جس کی آہٹ سے آدمی کو اُس کے آنے کا علم ہوتا ہے۔

آدمی: (شاہانہ انداز میں) ملکۂ دل (عورت رکتی ہے، مڑ کر دیکھتی نہیں) مابدولت یہ جاننا چاہتے ہیں کہ آج آپ نے MAY I COME IN SIR کہے بغیر اِس دولت خانہ میں داخلہ کیسے لیا؟ جب کہ آپ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ ہم اپنے کلاس روم میں بھی طلبا کو MAY I COME IN SIR کہے بغیر اندر آنے نہیں دیتے۔ (عورت گلاس بھر کر پانی پیتی ہے) اور اگر کوئی نادان، ناسمجھ اندر گھس بھی آئے تو اُسے ہماری مقرر کی ہوئی سزا بھگتنی پڑتی ہے

(عورت مٹکے کے ڈھکن پر گلاس رکھ کر پلنگ کی جانب مُڑتی ہے)

آدمی: لہٰذا مابدولت اِس دولت خانے کی رسم کو برقرار رکھنے کی غرض سے ملکۂ دل کو سزائے ....

(اپنا گال کچھ آگے کر کے، آنکھیں بند کر کے انتظار کرتا ہے، پھر ایک آنکھ سے دیکھتا ہے۔ عورت ویسے ہی سنجیدہ ہو کر ٹھہری ہوئی ہے)

آدمی: اگر آپ ہمارے حکم کی تعمیل نہ کریں گی تو سزا اور بڑھا دی جائے گی۔

انتظار

آدمی: اب ہم اور انتظار نہیں کر سکتے۔ ہماری بے قراری کوئی اور گل کھلائے اِس سے پہلے آپ ہم سے بغلگیر ہو کر (گال آگے کرتا ہے)

آدمی: اگر حکم کی تعمیل نہ کی گئی تو ہم ہڑتال کر دیں گے۔ بھوک ہڑتال کھانا پینا بند۔ ہم آپ سے بات بھی نہیں کریں گے۔

(عورت دھیرے سے آکر اُس کے کندھے پر دردسے ہاتھ رکھتی ہے۔ آدمی اُس کی کمر میں باہیں ڈال کر قہقہہ لگاتا ہے۔)

آدمی: مان گئیں۔ مان گئیں نا ملکۂ دل...... ہاں تو پھر کردو شروع (گال آگے کرتا ہے)

عورت: (آدمی کا کندھا دردسے دباتے ہوئے) پیج، پلیز پیج

آدمی: کیا بات ہے آشا؟

(عورت اپنے آپ کو اُس کی باہوں سے چھڑا کر بیگ کی جانب جاتی ہے)

آدمی: آئی ہو تب سے چپ ہو، آخر بات کیا ہے؟

(عورت بیگ سے لفافہ نکال کر لفافہ اُس کی طرف بڑھاتی ہے)

آدمی: کیا ہے؟ کس کا خط ہے؟

عورت: پڑھ لو۔

(عورت منہ پر ہاتھ رکھ کر تیزی سے موری کی جانب جاتی ہے)

آدمی: آخر یہ خط ہے ....

(عورت موری پر جھک کر قے کرتی ہے، آدمی گھبرا کر آگے بڑھتا ہے)

آدمی: کیا ہوا؟ طبیعت تو ٹھیک ہے نا آشا؟ (اُس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرتے ہوئے) اُلٹی کیسے ہوئی؟ کچھ کھایا تھا کیا؟

عورت: میں ٹھیک ہوں۔

(آدمی پانی کا گلاس لا کر دیتا ہے)

آدمی: کچھ کھانے میں آگیا ہوگا۔ ویسے بھی تمہارے ہسپتال کی کینٹین میں کھانے کو کہاں اچھا ملتا ہے۔

(عورت کلیاں کر کے پلّو سے منھ پونچھتی ہے)

عورت: خط پڑھا تم نے؟

آدمی: خط! میں تو بھول ہی گیا (لفافے میں سے کاغذ نکالتے ہوئے) کس کا خط ہے؟ (پڑھتا ہے، مسز آشا۔ ڈاکٹر ورما، SUBJECT REGARDING YOUR PREGNANCY

(عورت کو دیکھ کر) WHAT NONSENSE ہم کو خبر نہیں اور یہ بیٹھے لکھ رہے ہیں کہ ہم باپ بننے والے ہیں۔ میں سب کی .... اے اے اے یہ .....

کیا بات ہے؟ یہ اُلٹی اور اس خط کا کیا رشتہ ہے؟

عورت: (سر جھکا کر) کبھی کبھی انجانے، انجانے بھی رشتے جُڑ جاتے ہیں۔ تم خط پڑھ لو۔

آدمی: مگر یہ کیسے ہو سکتا ہے جبکہ روزانہ گولی لیتی ہو، لیتی رہی ہو نا؟

عورت: ہاں۔ پہلے تم خط پڑھ لو

آدمی: (خط پڑھنے کے بعد) ہوں، تو اِس کا مطلب ہے تمہارا نام ٹریننگ سے خارج کیا جائے گا۔ اور

تم نے آج تک STIPHEND کے جو تیرہ سو پچاس روپے لئے ہیں وہ تمہیں لوٹانے ہوں گے ...... یہ تو ظلم ہے۔

عورت: یہ سرکاری قانون ہے۔

آدمی: کیا۔؟

عورت: جو عورت نرسنگ ٹریننگ کورس JOIN کرتی ہے وہ ٹریننگ کے دوران ماں نہیں بن سکتی۔

آدمی: کس نے کہا؟

عورت: APPLICATION FORM کے پیچھے قاعدے چھپے ہوئے ہوتے ہیں۔

آدمی اُس وقت تم نے پڑھا نہیں تھا؟

عورت: فارم تم نے بھرا تھا۔ تم نے دستخط مانگے، میں نے کر دئے

آدمی: مگر پھر بھی یہ کیسے ہوا، جب کہ تم گولی لیتی رہی ہو..... گولی لینا بھولی تو نہیں؟ لیتی رہی ہو نہ ٹھیک سے؟ بولو، جواب کیوں نہیں دیتیں۔

عورت: ایک دو بار بھولی ....

آدمی: اوہ ...... بھولیں تو بھولیں مگر مجھے بتایا تک نہیں۔ چھپانا چاہا مجھ سے۔

عورت: اِس میں تم سے چھپانا کیا تھا۔

آدمی: ہسپتال میں سب کو اِس کا علم ہے اور مجھے اس کی بھنک تک نہیں۔

عورت ایسی کوئی بات نہیں، کچھ دنوں سے میں پریشان تھی میں خود سمجھ نہیں پا رہی تھی کہ مجھے کیا ہو رہا ہے اور پھر گھر میں تو کوئی ہے نہیں جس سے میں کہتی کہ .....

آدمی: کیوں، میں نہیں تھا؟

عورت: میرا مطلب ہے، گھر میں کوئی عورت نہیں جس سے میں یہ سب کچھ کہتی، اِس لئے ہسپتال میں لیڈی ڈاکٹر سے پوچھا ....

آدمی: اور اس کے جواب میں یہ خط آیا ہے .... (خاموشی) تمہیں شروع ہی سے شوق رہا ہے ماں بننے کا، کوئی بچہ دیکھا نہیں کہ اُٹھا لیا۔ کسی کی آنکھیں اچھی لگیں تو کسی کے گال، کسی کے بال تو کسی کے ہونٹ، پورے کا پورا جسم چُوم چاٹ لیتی ہو، اُن حرکتوں کا نتیجہ ہے یہ خط۔ یہ تمہاری کمزوریوں کی پیداوار ہے۔ (عورت آنکھ سے ٹپکتے آنسو کو پونچھتی ہے) اب رونے سے کیا ہوگا؟ پہلے تو ہم سوچتے نہیں پھر رونے لگتے ہیں۔

عورت: اب نہیں روؤنگی۔بس.....

آدمی: رولو۔ جی بھر کے رولو۔ اِس سے کیا فرق پڑیگا، تمہارے رونے سے تو تیرہ سو پچاس روپئے تمہاری آنکھوں سے ٹپکیں گے نہیں۔ (خاموشی) سمجھ میں نہیں آ رہا ہے اگر یہ رقم لوٹانی پڑی تو اِسے ادا کیسے کریں گے۔ کہاں سے کریں گے؟ اِس پر ڈیڑھ سو روپیہ کی ماہانہ آمدنی بند ہو جائے گی .... شادی پہ LOAN لی ہوئی رقم تو ابھی لوٹائی نہیں۔ اُس کا سُود ہی کمر توڑے دے رہا ہے۔ ان سب دُشواریوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے ہی تو تمہارا نرسنگ ٹریننگ کورس JOIN کرنا طے ہوا تھا.... ڈھنگ سے جینے کے لئے ہر قدم پھونک پھونک کر رکھتے ہوئے آگے بڑھ رہے تھے کہ تم نے یہ بیچ راہ میں کانٹوں کی فصل تیار کر دی۔

(خاموشی، موہن ہتھیلی پر تمباکو اور چُونا مسلتے ہوئے داخل ہوتا ہے)

آدمی: اب چُپ کیوں ہو؟ کچھ بولتی کیوں نہیں؟

عورت: مجھے کچھ نہیں کہنا ہے۔

آدمی: اب تم کہو گی بھی کیا۔ جو چاہتی تھیں وہ تو کر چکیں۔

موہن: (ہتھیلی پر مسلی ہوئی تمباکو کو تھاپ دیتے ہوئے) کیوں گُرو؟ کیا بات ہے؟ آج بہت اُکھڑے اُکھڑے نظر آ رہے ہو؟

آدمی: اوہ، موہن.... آؤ بھئی (عورت چُولہے کے پاس اپنے کو مصروف رکھتی ہے۔)

موہن: کیا ہوا؟ آج بھابی پر بگڑ رہے ہو۔؟

آدمی: نہیں، ایسی کوئی بات نہیں۔

موہن: بات کیا نہیں، تمہارا تھوبڑا بتا رہا ہے سب کچھ تم سے کتنی بار کہا ہے کہ یہ ڈانٹ ڈپٹ اسکول

بیل بونڈوں پہ کیا کرو۔ ہر جگہ ماسٹری مت جتایا کرو (عورت سے) کہو بھابی، کیسی چل رہی ہے آپ کی ٹریننگ؟ کتنے مریض مارے اب تک؟

آدمی: اِسی کا تو رونا ہے۔

موہن: (چونک کر) تو کیا سچ مچ مرا کوئی؟

آدمی: نہیں۔ ابھی تو ہمارے مرنے کی باری آئی ہے (لفافہ اُٹھا کر موہن کو دیتا ہے)

موہن: کیا ہے؟

آدمی: خط۔

موہن: کس کا خط ہے۔؟ (خط نکال کر پڑھتا ہے۔ پڑھنے کے بعد کچھ سوچ کر) کتنے مہینے ہوئے؟

آدمی: آج ہی آیا ہے۔

موہن: کیا ــ؟

آدمی: یہ خط۔

موہن: آخر ہو تو ماسٹر ہی نا۔ اَبے میں پُوچھ رہا ہوں کہ بھابی کو کتنے مہینے ہوئے؟

آدمی: مجھے کیا معلوم، آج یہ خط آیا تو مجھے علم ہوا کہ SHE IS CARRYING.

موہن: ہاں، تمہیں یہ سب جاننے کی ضرورت ہی کیا ہے، ہاں تو بھابی ....

عورت: دو مہینے ہوئے ہیں۔

موہن: مگر یہ بات ڈپارٹمنٹ والوں کو کیسے معلوم ہوئی؟

آدمی: انھوں نے ہسپتال میں ڈاکٹرنی سے CONSULT کیا کیا تھا۔ شاید اُس نے ....

موہن: ہاں ہو سکتا ہے۔ (عورت سے) اچھا بھابی آپنے ڈاکٹرنی کو CONSULT کیا تو اُس نے کیس پیپر بنایا تھا۔

عورت: نہیں۔ مجھ سے زبانی کچھ باتیں دریافت کرکے کمپاؤنڈر سے دوا لینے کو کہا اور کہا کہ میں.......

موہن: ماں بننے والی ہیں ...... ٹھیک ہے (اُٹھ کر دروازے میں سے تمباکو کی پیک چھوڑ کر آتے ہوئے) گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔

آدمی: تم تو ڈاکٹروں جیسی بات کر رہے ہو، گھبرانے کی کوئی بات نہیں یہ سوال گھبرانے کا نہیں۔ اصلی مسئلہ یہ ہے کہ اِن کا نام ٹریننگ سے خارج کر دیا جائے گا اور لئے ہوئے Stipend کے تیرہ سو پچاس رُوپئے لوٹانے ہوں گے۔

موہن: پھر وہی ماسٹروں جیسی بات کر رہے ہو تم نے خط پڑھا؟

آدمی: پڑھا ــــ

موہن: پڑھا ہے، تو سمجھا نہیں۔ ان کے خط سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے پاس اِس بات کا کوئی ٹھوس ثبوت نہیں کہ بھابی ماں بننے والی ہیں۔ اور اِسی لئے اُنھوں نے اِن سے جواب طلب کیا ہے کہ اگر ایسا ہے تو کیوں نہ ان کا نام ٹریننگ سے خارج کر دیا جائے؟ اب اگر تمہیں ان کی ٹریننگ برقرار رکھنی ہے تو بھابی اس بات سے ہی مُکر جائیں کہ وہ PRIGNANT ہیں۔ (عورت کو بات پسند نہیں آتی، وہ موری میں سے خالی بکیٹ لے کر باتھ رُوم کی جانب جاتی ہے۔ موہن اُسے جاتے ہوئے دیکھتا ہے)

آدمی: یہ کیسے ممکن ہے؟

موہن: دیکھو میں کورٹ میں ملازمت کرتا ہوں۔ لوگ وہاں ہر منٹ مکرتے رہتے ہیں۔ مقدّس کتابوں پر ہاتھ رکھکر بھی مکر جاتے ہیں۔ تمہیں تو صرف آدھا سچ، آدھا جھوٹ کہنا ہے۔

آدمی: وہ کیسے؟

موہن: اس لئے تمہیں تھوڑی تکلیف تو ہوگی۔ کیونکہ بھابی نے شاید میری بات کا اندازہ لگا لیا ہے۔ اِسی لئے وہ یہاں سے چلی گئیں۔ خیر اس کا اب ایک ہی علاج ہے کہ بھابی اس خط کے جواب میں لکھ دیں کہ وہ PRI-GNANT نہیں ہیں، اور تم لگے ہاتھوں بھابی کا ABOR-TION کرا دو۔ ABORTION کے لئے تمہیں کسی قسم کا خرچ نہیں کرنا پڑے گا۔ سرکار نے اِس کے لئے پورا ایک محکمہ ہی کھڑا کر رکھا ہے۔

شاعر بمبئی

آدمی: ہوں ۔ (عورت کو پکارتے ہوئے) آ شا......

موہن: ابھی نہیں ۔

عورت: (اندر سے) آئی ۔

موہن: میرے جانے کے بعد۔ میری موجودگی میں بات بنے گی نہیں۔
(عورت پلّو سے ہاتھ پونچھتے ہوئے داخل ہوتی ہے)

موہن: اچھا بھابی میں چلتا ہوں ۔

عورت: اچھا۔
(موہن جاتا ہے)

آدمی: موہن کہہ رہا تھا........

عورت: میں نے سُن لیا ہے ۔

آدمی: تو اب کب........

عورت: تم نے یہ کیسے مان لیا کہ میں اِس بات سے متفق ہوں؟

آدمی: اگر نہیں ہو تو کیوں؟

عورت: یہ تم نہیں سمجھ سکوگے ۔

آدمی: تو تم سمجھاؤ ۔

عورت: نہ میں اِسے سمجھا سکوں گی ۔

آدمی: ایسا کہہ دینے سے تو مسئلہ حل نہیں ہو سکتا۔

عورت: اِس بات کو تم مسئلہ بنا رہے ہو۔ ورنہ یہ عام بات ہے اور پھر ہمارا مذہب بھی تو اِس کی اجازت نہیں دیتا۔

آدمی: میں جانتا ہوں، دنیا کا کوئی مذہب اِس کی اجازت نہیں دیتا۔ مذہب نصیحت کرتا ہے روٹی نہیں دیتا۔ اور جینے کی پہلی اور کڑی شرط ہے روٹی ۔

عورت: اپنی خواہشوں کا گلا گھونٹ کر صرف روٹی کی خاطر جینا بھی کوئی جینا ہے؟

آدمی: نہیں تم غلطی پر ہو۔ ہم زندہ رہے تو خواہشیں کبھی بھی پوری کی جا سکتی ہیں۔ میں اور تم زندہ رہے تو تمہیں میرا دوسرا بچّہ بھی تو مل سکتا ہے۔

عورت: دوسرا ۔۔! ہوں ۔ تم ماسٹر ہو کر بھی پہلے اور دوسرے میں فرق نہیں کر سکے؟ نہیں کر سکوگے، کبھی نہیں۔ تمہارا کام دو اور دو چار، چار اور چار آٹھ پڑھانا ہے پہلے اور دوسرے میں فرق کی تمیز کرنا نہیں ۔

آدمی: تم بات سمجھنے کو ہی تیار نہیں ۔

عورت: اور تم ایک باپ کی ذمّہ داری لینے کو تیار نہیں۔

آدمی: (پیٹھ پھیر کر) تم میری توہین کر رہی ہو۔

عورت: (پیٹھ پھیر کر) ہم دونوں خود اپنی توہین کر رہے ہیں۔
دونوں ایک دوسرے کی جانب پیٹھ کئے بُت کی مانند کھڑے ہیں۔ روشنی رفتہ رفتہ اندھیرے میں بدل جاتی ہے۔
دھیرے دھیرے روشنی پھیلتی ہے۔ عورت پہلے منظر کے آخری حصّے میں جہاں ٹھہری ہوئی تھی وہیں ٹھہری ہے۔ آدمی داخل ہوتا ہے ۔ عورت کو ایک نظر دیکھ کر آگے بڑھتا ہے۔

آدمی: (پیسے پلنگ پر رکھ کر) یہ لو بیس روپئے۔

عورت: کہاں سے لائے؟

آدمی: تمہیں آم کھانے سے مطلب یا پیڑ گننے سے؟

عورت: ایسی باتیں کیوں کرتے ہو جی۔ تم ایسی باتیں کروگے تو...

آدمی: تو کیا ہوگا؟

عورت: میں جی کیسے سکوں گی؟

آدمی: کوئی کسی کے لئے نہیں مرتا۔

عورت: مرتا نہیں کسی کے سہارے جیتا تو ہے ۔
(خاموشی۔ عورت آگے بڑھ کر آدمی کو پیچھے سے اپنی باہوں میں لے کر اپنا سر اُس کی پیٹھ پر رکھ دیتی ہے۔)

عورت: ہم کس جانب جا رہے ہیں جی؟

آدمی: جس طرف بھی جا رہے ہیں۔ غلط جا رہے ہیں۔

عورت: تو پھر؟

آدمی: کیا کیا جا سکتا ہے؟

عورت: لوٹا نہیں جا سکتا؟

آدمی: اِس سے ٹھیس پہنچے گی ہماری اَنا کو۔

عورت: کیا ہم سے زیادہ........

موہن: (باہر سے) گرو، او گرو

(عورت جلدی سے دور ہٹ جاتی ہے)

آدمی: کون؟ موہن، آؤ چلے آؤ۔

(موہن داخل ہوتا ہے، عورت تھیلی لے کر چپل پہن کر باہر جاتی ہے)

عورت: (جاتے ہوئے) بیٹھو موہن بھیّا، میں ذرا نکڑ تک ہو آتی ہوں، کچھ سودا لانا ہے۔

موہن: (عورت کے جانے کے بعد) یہ لو خط۔ پڑھ لو۔ بھابی سے دستخط کروا کے پوسٹ کر دینا۔

آدمی: (خط لیتے ہوئے) اب اِس کا کوئی فائدہ نہیں۔

موہن: کیوں، بھابی راضی نہیں ہیں؟

آدمی: نہیں۔

موہن: کیا کہتی ہیں؟

آدمی: مجھے لگتا ہے، آشا کو اِس بات کے لئے راضی نہیں کیا جاسکتا۔

موہن: مجھے بھی شک تو تھا ہی۔

آدمی: اُسے شروع ہی سے بچوں سے گہرا لگاؤ رہا ہے۔ دوسروں کے بچّوں کو دیکھ کر ہی وہ باولی ہو جاتی ہے۔ تب اپنے بچے کو...... اُسے تو وہ قتل کا نام دیتی ہے۔ ان آٹھ دس دنوں میں ہر طرح سے اُسے سمجھانے کی کوشش کی مگر نتیجہ کچھ نہ نکلا۔ اُلٹا گھر کا ماحول بگڑ گیا۔ ایک گھُٹن سی طاری ہو گئی ہے گھر میں...... کبھی کبھی ایسا لگتا ہے جیسے زیادہ نہ کما سکنے کی اپنی کمزوری کو چھپانے کے لئے میں آشا پر ظلم کر رہا ہوں۔

موہن: تو پھر تم اب ABORTION کا خیال چھوڑ دو تو اچھا رہیگا۔

آدمی: ہاں، مجھے بھی ایسا ہی لگتا ہے۔ (سوچتے ہوئے) مگر آمدنی پر غور کرتا ہوں تو لگتا ہے...... (آہ بھر) کیا چاہا تھا کیا ہونے جا رہا ہے!

موہن: چاہنے اور ہونے میں جو فرق ہے وہ فرق تو آدم کے ساتھ ہمارے لئے اِس دنیا میں آیا ہے، اور پھر چاہتا کون نہیں؟ ہر کوئی کچھ نہ کچھ چاہتا ہے، ہم نے نہیں چاہا تھا؟ بہت کچھ چاہا تھا۔ جو کچھ بھی چاہا تھا، مگر کم بخت یہ کورٹ کی کلرکی تو کبھی نہیں چاہی تھی پھر بھی ہوا یہی کہ ہم کورٹ کے کلرک بن گئے۔ ٹھیک ہے وقت نے جہاں موڑا مُڑ گئے، حالات نے جس سانچے میں ڈھالا ڈھل گئے۔ زندگی ہے کیا ADJUSTMENT۔ سمجھوتہ جس نے سمجھوتہ کیا، جی گیا، جس نے نہیں کیا وہ پرومیتھیس بن گیا۔ گرو، تم حالات سے سمجھوتہ کر لو۔ رہی بات آمدنی کی، تو آگے چل کر کیا ہوگا یہ ابھی سے سوچنا بے کار ہے۔

آدمی: ایک ماسٹر کی آمدنی میں اضافہ ہوا بھی تو کتنا ہو سکتا ہے؟

موہن: تم ایسا کیوں سوچتے ہو کہ عمر بھر تم ماسٹر ہی رہو گے، ہو سکتا ہے تمہاری ضرورتیں تمہیں جد و جہد کرنے پر آمادہ کریں اور تم اپنی لائن ہی بدل دو۔

آدمی: کسے معلوم آگے کیا ہوگا؟

موہن: آگے کیا ہوگا کسی کو نہیں معلوم، پھر بھی لوگ جیئے جاتے ہیں۔ بڑھے جاتے ہیں۔ تم بھی بڑھے جاؤ۔ جہاں موڑ آئے مڑ جاؤ۔ بس۔

آدمی: اِس بھیڑ چال میں شامل ہونے سے عام لوگوں میں اور ہم میں فرق کیا رہ جاتا ہے؟

موہن: کوئی عام اور کوئی خاص نہیں ہوتا گرو۔ زندگی کا یہ قافلہ سب کو ایک ساتھ لے کر چلتا ہے۔ سب کو چلنا ہے، چلتے رہنا ہے۔ پھر کیوں تم دوسروں سے اپنے آپ کو الگ کھڑا کرنا چاہتے ہو؟ تم نے شادی کی ہے، وہ بھی تو عام آدمیوں کا کام ہے۔ تو پھر شادی ہی نہیں کرنی تھی۔

آدمی: اُسے ایک ضرورت سمجھ لو۔

موہن: بس؟ صرف ضرورت اور کچھ نہیں۔؟

آدمی: اور...... اور چاہو تو پیار کہہ لو۔ پیار کرتا تھا تو آشا سے۔ اب بھی کرتا ہوں۔

موہن: یہ بھی تو عام لوگوں کا کام ہے۔ دیکھو گرو۔ تمہاری کل کی ضرورت اور آج کے تقاضوں میں جو کھائی پیدا ہو گئی ہے اُسے بھرنے کے لئے تم دونوں میں سے کسی ایک کو تو اپنے نظریات کی قربانی دینی ہی ہوگی اور اگر ایسا نہیں کرو گے تو اس کھائی کے کناروں کی دوریاں اتنی بڑھ جائیں گی کہ تم ایک دوسرے کو چھوٹے نظر آنے لگو گے (عورت داخل ہوتی ہے) تم آمدنی کا ہوّا اپنے دماغ سے نکال

عورت: (چولھے کی جانب بڑھتے ہوئے) موہن بھیا، آپ چائے پئیں گے نا؟

موہن: نہیں بھابی اب میں چلتا ہوں۔ (اُٹھتے ہوئے) مجھے ابھی دو ایک لوگوں سے اور ملنا ہے۔ اچھا گُرو میں چلتا ہوں کل آؤں گا۔ (آدمی موہن کو دروازے تک چھوڑنے جاتا ہے)

عورت: آپ چائے لیں گے نا؟

آدمی: نہیں۔

عورت: یہ تو وقت ہے آپ کے چائے پینے کا۔

آدمی: جی نہیں کرتا۔

عورت: جی نہیں کرتا یا میرے ہاتھ کی چائے اب اچھی نہیں لگتی؟

آدمی: تم جھگڑنا چاہتی ہو؟

عورت: تم سے جھگڑ کر کیا کروں گی؟

آدمی: تو پھر......

عورت: تو پھر کچھ نہیں، میں چائے بناتی ہوں، پی لو۔

آدمی: دیکھو آشا، مجھے تنگ مت کرو۔

عورت: مجھ سے اتنی دُور کیوں بھاگ رہے ہو؟

آدمی: میں خود اپنے سے دُور بھاگ رہا ہوں۔

عورت: کیوں؟

آدمی: ایک خالی پن سا محسوس کر رہا ہوں اپنے آپ میں۔

عورت: کیسا خالی پن؟

آدمی: خلاؤں جیسا بے کنار صحراؤں کی مانند جس میں سورج کے ٹیلے اُبھرتے ہیں، مٹتے ہیں۔ اور میں اُن میں اُترتا چلا جا رہا ہوں۔

عورت: کیوں اُلجھا رہے ہو اپنے آپ کو؟

آدمی: اُلجھایا گیا ہوں۔

عورت: تو صحرا اور ٹیلوں کی باتیں کیوں کرتے ہو؟ صاف صاف کیوں نہیں کہتے کہ جو کچھ ہوا وہ میری وجہ سے ہوا ہے۔

آدمی: (طیش میں آکر) تو کیا وہ تمہاری غلطی نہیں ہے؟

عورت: ہے۔ میں نے کب انکار کیا کہ نہیں ہے۔

آدمی: تو پھر......

عورت: غلطی غلطی ہے، اس کے لئے تم میری نیت پر کیوں شک کرتے ہو؟

آدمی: غلطی کو جب قبول کرتی ہو تو پھر اُسے سدھار کیوں نہیں لیتیں۔

عورت: غلطی معاف بھی تو کی جا سکتی ہے۔ اور پھر ہم نے اپنی سُہاگ رات میں وعدہ کیا تھا کہ......

آدمی: مجھے سب یاد ہے آشا۔ ہم نے وعدہ کیا تھا کہ ہم ایک دوسرے کی بڑی سے بڑی غلطی کو معاف کر دیں گے، اور اس بات کی پیش کش بھی میری طرف سے ہوئی تھی۔ سب یاد ہے۔ سب کچھ یاد ہے۔ آشا۔ (عورت مرد کو اپنی باہوں میں لے کر اپنا سر اُس کے سینے پر رکھتی ہے)

عورت: (بھرائی ہوئی آواز میں) تم پھر ہم بکھرتے کیوں جا رہے ہیں؟

آدمی: تم مجھے غلط سمجھ رہی ہو، میں آج بھی تمہیں اتنا ہی چاہتا ہوں۔

عورت: (اپنا سر آدمی کے سینے پر ہلکے سے مسلتے ہوئے) تم آج کل بہت غصہ کرتے ہو۔ مجھے بہت دُکھ ہوتا ہے، سچ۔

آدمی: مجھے معلوم ہے، مگر کیا کروں؟ جب حالات کے سامنے ٹھہر نہیں پاتا تو جھنجھلا کر تم پر برس پڑتا ہوں۔ (عورت سے الگ ہوتے ہوئے) تم ہی بتاؤ آشا میں کیا کروں؟ میں پڑھانے کے علاوہ دوسرا کوئی کام تو جانتا نہیں۔ میری آمدنی اجازت نہیں دیتی کہ قرضہ بڑھاؤں یا تمہارے نرسنگ کورس کے STIPHEND کی رقم کو جانے دوں۔

عورت: موہن بھیا بھی تو کہہ رہے تھے نا کہ تم آمدنی کا ہوّا اپنے دماغ سے نکال دو۔

آدمی: موہن کو ہم سے دوستانہ ہمدردی ہے اس میں کوئی شک نہیں مگر پھر بھی وہ ہمارے حالات کو نہیں سمجھ سکتا۔ اس کے سر پر فاقوں نے کبھی اپنے پر نہیں پھیلائے۔ بھوک اُس کے لئے محسوس کرنے کی چیز ہی ہے۔ پیٹ بھر چکائے

بھرنے کی نہیں۔ وہ بھیں شروع ہے سکتا ہے۔ بس اِس سے زیادہ کچھ نہیں کر سکتا۔...... سچ پوچھو تو میں نے اِن دنوں ہر ممکن کوشش کی کہ مجھے کہیں سے تیرہ سو پچاس روپئے مل جائیں تاکہ تمھاری خواب بھری آنکھوں میں کانچ کی کرچیاں نہ چبھیں مگر میں کامیاب نہ ہو سکا...... اب بس وہی ٹھکانے باقی رہ گئے ہیں جہاں کا سود قرضدار کے کپڑے اتار لیتا ہے۔ ویسے لوگوں سے رقم لینے والے تیرہ سو پہ تیرہ ہزار سُود چکا کر بھی اصل رقم لوٹا نہیں سکتے۔ تب یا تو وہ شہر چھوڑ کر بھاگ جاتے ہیں، بھاگ نہیں سکے تو وہ تنگ آکر خودکشی کر لیتے ہیں، چوری کرتے ہیں یا پھر اپنی بہن، بیٹی یا بیوی سے دھندا کرواتے ہیں اور میں اِن میں سے کچھ بھی نہیں کر سکوں گا، کچھ بھی نہیں۔

عورت: (درد سے) تم رقم کے انتظام میں لگے تھے یہ بات مجھ سے کیوں چھپائی؟

آدمی: کیا کرتا۔ ایک طرف تمھاری بے رُخی، دوسری طرف حالات کے تقاضے اور تیسری طرف دل کے کسی کونے میں دبی دبی سی ایک آرزو کہ تمھاری گود ہری ہو جائے، مگر اِن میں سے کسی پر بھی میرا بس نہیں۔ میں لاچار دیے بس اندر ہی اندر ٹوٹتا چلا جا رہا ہوں۔

عورت: (درد سے) تمہیں ٹوٹنا نہیں ہے تیج۔

آدمی: (پلنگ پر بیٹھتے ہوئے) گرتی دیوار کو بھلا کون تھام سکتا ہے؟

عورت: اپنے گھر کی گرتی دیوار کو ہم نہیں تھامیں گے تو اور کون تھامے گا؟ میں تھاموں گی اِسے...... میں ABORTION کرانے کو تیار ہوں، تیج۔

(آدمی عورت کی جانب دیکھتا ہے)

عورت: ہاں، میں تیار ہوں۔

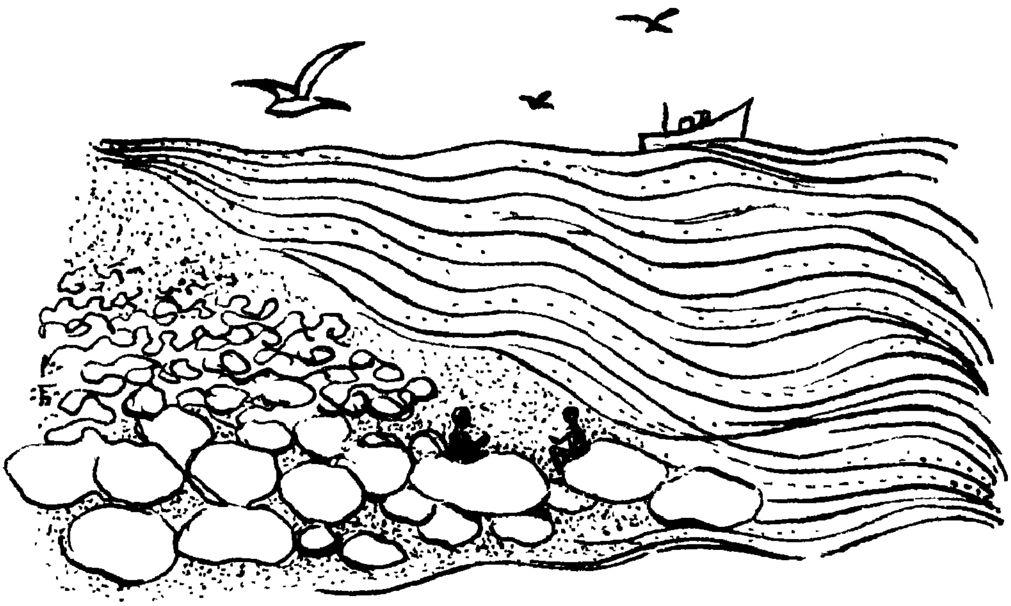
(عورت آگے بڑھ کر آدمی کے گھٹنوں پر سر رکھ کر بیٹھ جاتی ہے)

عورت: ہاں۔ تیج۔ میں ABORTION کراؤں گی۔ مگر تمہیں ٹوٹتا نہیں دیکھ سکتی۔ تمہیں ٹوٹنا نہیں ہے، تیج۔

(آدمی ایک ہاتھ سے عورت کے بالوں کو سہلاتا ہے، دوسرے ہاتھ سے اپنی آنکھ میں آئے ہوئے آنسو پونچھتا ہے)

روشنی رفتہ رفتہ گل ہو جاتی ہے۔

OO



ہم عصر اردو ناول

ڈاکٹر یوسف سرمست

○

کشمیری لال ذاکر

ڈاکٹر یوسف سرمست
۳-ایف-۵-بی- چندولال بیلا کالونی - حیدرآباد

ہم عصر ناول

ہم عصر اُردو ناول ہو یا ادب، اُس کا جائزہ لینا کافی مشکل ہوتا ہے، اس لئے کہ قریب کی چیزوں کو دیکھنا اور پرکھنا آسان نہیں ہوا کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک ایک خاص جایاتی فاصلہ نہ ہو کسی بھی چیز کو اُس کے صحیح رنگوں میں دیکھنا بے حد دُشوار ہوتا ہے۔ ادبی کارناموں کے اِس فاصلہ کا زمانی ہونا ضروری ہے۔ زمانی قُرب کی وجہ سے دوستیاں، مُروّتیں، گروہ بندیاں یا اِس کے برعکس تمام باتیں دیکھنے اور جانچنے کے سارے طریقوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔

آج ہمارا ادب ہر لحاظ سے ایک بُحرانی اور مشکل دَور سے گُذر رہا ہے۔ اور یہ بُحران اپنوں کا بھی پیدا کردہ ہے اور غیروں کا بھی۔ یہاں اِس بات کا موقع نہیں کہ اُردو ادب کی ترقی اور فروغ میں جو دوسرے عوامل رُکاوٹ بنے ہوئے ہیں اُن کے بارے میں کچھ کہا جائے۔ البتہ خود ہماری اپنی گروہ بندیاں اور تعصّبات اُردو ادب کو جو نقصان پہنچا رہے ہیں اور اُس کی وجہ سے ادب کو پرکھنے اور جانچنے کے طریقے جس طرح متاثر ہو رہے ہیں اُن کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔

ہم عصر ادب کا شاید سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہم کام سے زیادہ نام دیکھنے لگے ہیں۔ پہلے کام کی وجہ سے نام ہوا کرتا تھا۔ اور جب نام ہو جاتا تو کام کی اہمیت نہیں ہوا کرتی تھی، اور اب نام اِس لئے دیکھا جاتا ہے کہ پہلے اِس بات کا تعیّن ہو سکے کہ ادیب کا تعلق کِس ادبی گروہ سے ہے۔ اور جب گروہ بندی کا تعیّن ہو جاتا ہے تو پھر نام اور کام ایک طرف رہ جاتے ہیں اور اپنے گروہ کی طرف داری سب کچھ بن جاتی ہے۔ پہلے ایک دوسرے کے کاندھوں پر سوار ہو کر قد آور بننے کا رُجحان غالب تھا۔ گو اب بھی یہی ہو رہا ہے لیکن اُس کے ساتھ ساتھ اِس بات کی بھی شدید کوشش ہو رہی ہے کہ اپنے قد کو بلند ثابت کرنے کے لئے دوسروں کے قد کو کم کر کے پیش کیا جائے تاکہ اپنے قد کی بلندی قائم رہے۔ ادب میں بُت شکنی کی روایت صحت مند ثابت ہو سکتی ہے، اگر اِس کے پیچھے نئے بُت بنانے کا جذبہ کارفرما نہ ہو۔ اِسی لئے نئے بُتوں کی پرستش اِس لئے قابلِ گردن زدنی سمجھی جا رہی ہے کہ پُرانے بُتوں سے انحراف کیا جا رہا ہے۔ بُت گری اور بُت شکنی کے اِس تماشے میں ادب و شعر کی خدمت سے زیادہ بد خدمتی ہو رہی ہے۔

ہم عصر ادب کا جائزہ لینے کے لئے اِس بات کی شدید ضرورت ہے کہ مختلف گروہ بندیوں سے الگ ہو کر کھُلے دل و دماغ کے ساتھ اِس کا مطالعہ کیا جائے۔ اور اِس کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی جائے۔ پھر یہ کہ اِس کا مقام متعین کرنے کے لئے اپنے ادبی ورثے کو تناظر میں رکھ کر اِسے دیکھا جائے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے لکھا ہے۔

> "تاریخ میں ایسا دَور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہو۔ ایسا دَور بھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنّفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنّفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔"

اِس مسئلہ کا تاریک ترین پہلو یہ بھی ہے کہ زندہ مصنّفین میں سے بھی صرف دوسرے اور تیسرے درجے کے مصنّفین کی کتابیں زیادہ پڑھی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ناولوں ہی کو لیجئے۔ آج کی یہ بے حد مقبول صنف ادب ہے۔ اُردو میں ضخیم ناول آئے دن چھپتے رہے ہیں۔ یہ اُردو کا ہی نہیں ساری عالمی ادب کا اہم مسئلہ ہے کہ مقبول یا عوام پسند ادب اِس تعداد میں پیدا ہو رہا ہے اور پڑھا جا رہا ہے کہ سنجیدہ ادب

پس پشت چلا جا رہا ہے۔ بیسویں صدی کی مشہور جاسوسی ناول نگار اگاتھا کرسٹی کے ناولوں کا ترجمہ دنیا کی ایک سو سے زیادہ زبانوں میں ہوا ہے، جبکہ شیکسپیئر کے ڈراموں کا ترجمہ اتنی طویل مُدّت گذرنے کے بعد بھی اور مُتّفقہ طور پر دنیا کے اعلیٰ ترین ادب میں شمار ہونے کے باوجود نوّے زبانوں ہی میں ہوا ہے۔ اِس لئے آج ایسے پیمانے وضع کرنے کی ضرورت بے حد بڑھ گئی ہے جس کے ذریعہ سنجیدہ اور مقبول ادب میں فرق کیا جا سکے۔ مغرب میں ایسے معیار ہیں اور وہاں مُسلسل ایسا کام ہوتا ہے جس سے سنجیدہ ادب مقبول ادب سے صاف طور الگ ہو جاتا ہے۔ اور سنجیدہ ادب کو پڑھنے والے بھی اتنے اور ایسی مقدار میں ہیں کہ وہاں ایسے بھیانک مسائل سنجیدہ لکھنے والوں کو درپیش نہیں ہیں جن سے ہم دوچار ہیں۔ مغربی زبانوں میں SERIOUS اور POPULAR ادب کی اصطلاح بھی عام ہے، لیکن ہمارے یہاں خیر سے ایسی کوئی بات نہیں۔ ہمارے ادب میں تو خود سنجیدہ لکھنے والے اِس بات پر توجہ کئے بغیر کہ اُن کی تخلیقات مقبول ادب کے خس و خاشاک میں دب کر رہ گئی ہیں، اور آج اُن کے پڑھنے والوں کا دائرہ سُکڑتا ہی جا رہا ہے، اپنی ہی بحث و تکرار میں اِس درجہ غرق ہیں کہ اُنھیں اِس بات پر بھی غور کرنے کا موقع نہیں مل رہا ہے کہ اُن کے قاری صرف وہ خود ہو کر رہ گئے ہیں۔ آج کتنے سنجیدہ ادبی رسالے ہیں جو اپنی زندگی آپ جی رہے ہیں۔ مقبول رسالے اُن پر آئے دن شب خون مارتے رہتے ہیں۔ اور ابھی ہم اپنی گفتگو پُوری بھی نہیں کر پاتے اور خیالات کا اظہار پُورا بھی نہیں ہوتا کہ خیال و فکر کی کتاب بند کر دینی پڑتی ہے۔ اور ابھی زبان اور عصری ادب کا غُبارِ خاطر پُوری طرح نکلنے بھی نہیں پاتا کہ ہمارا سنجیدہ شاعر اور ادیب زندگی کی کشمکش میں مُبتلا ہو کر رہ جاتا ہے۔

ہم عصر ناول کی تنقید میں ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ادبی رسائل معیار و توازن پیدا کرنے کا سب سے اہم ذریعہ ہوتے ہیں۔ جس طرح مقبول رسالوں کے آگے سنجیدہ رسالوں کا چراغ نہیں جلتا، اُسی طرح مقبول ناول سنجیدہ ناولوں کو پس منظر میں ڈال دیتے ہیں۔ برطانیہ میں تقریباً دو ہزار ناول ہر مہینہ چھپتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی کافی مقدار میں مقبول ناول چھپتے ہیں، لیکن اِن کے مقابلے میں سنجیدہ ناولوں کی تعداد صفر سے کچھ ہی زیادہ ہوتی ہے، اور پھر اُن کی پذیرائی بھی جیسی ہونی چاہیئے نہیں ہوتی۔ اِس لئے کہ ہماری تنقید بھی ابھی تک ناول کی طرف سے

شاعر۔ بمبئی

بیگانہ وشی اختیار کئے ہوئے ہے۔ کیونکہ تنقید ہی وہ فضا پیدا کر سکتی ہے جس میں نئی اور اچھی تخلیقات، نئے اور اہم تجربے قابلِ قبول بن سکتے ہیں۔ اصل میں جب کسی فن پارے کی ادبی قدر و قیمت مُسلّم ہو جاتی ہے، تب ہی کہیں سنجیدہ ادب کے پڑھنے والوں میں بھی وہ اہمیت اختیار کرتا ہے۔ ورنہ ایسی ادبی تخلیقات جو ادب میں ایک خاص مقام اور مرتبے کی مستحق ہیں، وہ بھی بے التفاتی کا شکار بن جاتی ہیں۔ شاید یہاں اِس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ قرۃ العین حیدر کا ناول "چائے کے باغ" عثمانیہ کے بی۔ اے کے نصاب میں شامل کیا گیا تھا، لیکن اُس کی بڑی مخالفت ہوئی۔ اُس پر اِتنے اور ایسے اعتراضات مختلف گوشوں سے ہوئے کہ آخر میں اُسے نصاب سے خارج کر دینا پڑا۔

"چائے کے باغ" پر اہم اعتراض جو کیا گیا وہ یہ تھا کہ اِس میں بعض جگہ عُریانی ہے۔ جیسے راحت کاشانی کو ٹب میں عریاں نہاتے ہوئے پیش کیا گیا ہے۔ دوسرا اعتراض کچھ اِس قسم کا تھا کہ اُس میں بعض جملے اور فقرے ایسے ہیں جن کی تشریح کلاس رُوم میں کرنا معیوب محسوس ہوتا ہے۔ جیسے "سونا کھودنے والیاں" اور "پبلک سیکٹر"۔ تیسرا اعتراض کچھ اِس نوعیت کا تھا کہ اُس میں ایسی لڑکیوں کی زندگی پیش کی گئی ہے جو مختلف مَردوں سے وابستہ ہوتی رہی ہیں، یا اُس میں ایسی لڑکی بھی ہے جو شوہر بدلتی ہے۔

اِن اعتراضات میں جو کچھ بھی وزن ہے وہ اصل میں ناول کی تنقید سے ہماری بے التفاتی کا نتیجہ ہے۔ وہ اِس لئے کہ لیجئے، اہم اور سنجیدہ ناولوں پر جو تنقید ہونی چاہیئے اور اُن کے مختلف گوشوں کا تجزیہ اور تحلیل کرنے کے بعد ان کی اہمیت اور حیثیت کو جس طرح نمایاں کرنے کی ضرورت ہے، اُس پر توجہ نہیں کی گئی۔ اِس لئے ہم عصر ادب کو پڑھتے ہوئے باشعور قاری بھی اُلجھن میں مُبتلا ہو جاتا ہے کیونکہ اُس کا ذہن نئی باتوں کو نئے انداز میں قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ طوائف کے کردار کو جب طوائف کے نام سے پیش کیا جاتا ہے تو بسم اللہ جان جیسی "سونا کھودنے والی" کے کردار کی تشریح بھی آسان معلوم ہوتی ہے اور خانم کے چکلے کی سرگزشت بھی قابلِ قبول بن جاتی ہے۔ لیکن یہی بات "پبلک سیکٹر" کے نام سے بُری معلوم ہوتی ہے۔ اِسی وجہ سے "چائے کے باغ" میں ایک لڑکی کو عُریاں پیش کر کے اُس کی نفسیاتی اُلجھن یعنی نمائش پسندی EXHIBITIONISM کو پیش کرنا بھی

معیوب محسوس ہوتا ہے لیکن "سحر البیان" کی کم عمر لڑکی بدر منیر کی عیش و نشاط کی خاطر نے نوشی اور دادِ عیش دینا بُرا معلوم ہوتا ہے۔ حالانکہ "سحر البیان" میں عیش و نشاط مقصود بالذات ہے لیکن راحت کاشانی کی عُریانی ایک ذہنی بیماری ہے احساس کی بے راہ روی ایک مجبوری ہے اور یہ کہ راحت کاشانی اور صنوبر کے کردار پیش کرتے ہوئے قرۃ العین نے مکمل طور پر POETIC JUSTICE سے کام لیا ہے۔ صنوبر روتی اور لسورتی زندگی گذارتی ہے اور زندگی کے سکون سے ہمیشہ ہی محروم رہتی ہے۔ اِسی طرح راحت کاشانی مستقل کرب اور پریشانی میں مُبتلا رہتی ہے۔ وہ اپنا سب کچھ داؤ پر لگا کر بھی زندگی کی بازی ہار جاتی ہے۔ آخر میں اُس کی تنہائی اور بے چارگی اُس کا درد و کرب ظاہر کرتے ہیں۔ لیکن اس شاعرانہ انصاف کو بھی ناول میں راست طور پر پیش نہیں کیا گیا ہے۔ قاری کو اپنے طور پر نتائج اخذ کرنے ہوتے ہیں۔ وہ لوگ جو اخلاقی نقطۂ نظر ہی سے اِس ناول کو جانچنے کے درپے ہیں، وہ بھی اِس کو اِس اعتبار سے کامیاب پائیں گے، اگر وہ غور کریں۔

ہم عصر اُردو ناول نگاری میں "چائے کے باغ" ایک منفرد اور امتیازی مقام کا حامل ہے۔ اور اُردو میں ہم عصر ناول کی نمائندگی "چائے کے باغ" سے کی جا سکتی ہے۔ موجودہ زمانے کے مسائل اور اُن مسائل کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی سماجی اور اخلاقی تبدیلیاں اس میں بہتر طور پر پیش کی گئی ہیں۔ ایک ممتاز امریکن ناول نگار نے ناول کے موضوع کے متعلق سے ایک بڑی اہم بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے۔ "میرے نزدیک سب سے سنجیدہ موضوع نہ سیاست ہے نہ جنگیں ہیں، بلکہ لوگوں کے رہنے سہنے اور زندگی بسر کرنے کے طریقوں کی تبدیلیاں ہیں۔ نقطۂ نظر کی وہ تبدیلیاں جس سے وہ دنیا کو دیکھتے ہیں۔ اُس کا یہ بھی خیال بالکل بجا ہے کہ "شاید یہی ناول کا سب سے سنجیدہ موضوع رہا ہے"۔ "چائے کے باغ" میں بھی زندگی بسر کرنے اور نقطۂ نظر کی اِن تبدیلیوں کا بڑا گہرا مطالعہ ملتا ہے۔

امراؤ بیگم کو امراؤ جان بنانے والے حالات تبدیلیوں کے ساتھ ہر زمانے میں ملتے ہیں۔ "چائے کے باغ" میں محمودہ کا راحت کاشانی بن جانا جدید تہذیب کا مسئلہ ہے۔ امراؤ کو مجبور کیا گیا تھا، لیکن موجودہ سماجی تبدیلیاں جس میں حصولِ زر زندگی کا سب سے بڑا مقصد بن گیا ہے۔ اب اِسے قدروں کا زوال کہئے یا نئی قدریں، جو محمودہ اور اُس جیسی بے شمار لڑکیوں کو راحت کاشانی بننے پر راغب کر رہی ہیں۔ وہ بیرونی جبر ہے اور یہ اندرونی جبر۔ اِس طرح موجودہ زندگی کے کئی مسائل اِس ناول میں بے حد منفرد انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔ زندگی کی مختلف تبدیلیوں کو اتنے بھرپور اور فکر انگیز طریقے پر پیش کر دینا اِس مختصر سے ناول کا ایک ایسا امتیاز ہے جو اسے عصری ادب میں بے حد قابلِ توجہ بنا دیتا ہے۔

اُردو ناول کی تکنیک میں بھی "چائے کے باغ" بہت اچھوتا اہم اور جہد آفریں تجربہ ہے۔ اِس ناول میں کوئی ہیرو نہیں ہے۔ نہ ہی عام انداز کا پلاٹ ہے۔ کئی کہانیاں ہیں جنھیں بڑے ہی پُر فریب اور پیچیدہ انداز سے مرکب کیا گیا ہے۔ تکنیک کی یہ ایسی زبردست اور اتنی نئی تبدیلی ہے جو اس ناول کو اُن قارئین کے لئے مشکل بنا دیتی ہے جو روایتی انداز میں ایک تسلسل کے ساتھ ناول کے واقعات اور کرداروں کو پڑھنے اور دیکھنے کے عادی ہیں۔ ناول کی یہی جدّت اور نیا انداز اُس کے مشکل ہونے کا بھی سب سے بڑا ثبوت ہے۔ اس میں کہانی بالکل نئے انداز میں کہی گئی ہے اور یہی بات اِس ناول کو مشکل بنا دیتی ہے۔ کیونکہ اِس میں صرف سینما کے انداز میں FLASH BACK ہی سے کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ FLASHBACK در FLASHBACK سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ناول کے آخر میں زندگی اور کاروبارِ زندگی بیان کر چکنے کے بعد یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر قادرِ مطلق نے یہ دنیا ہی کیوں بنائی ہے؟ کیا واقعی زندگی اور دنیا بے معنی ہے، لغو ہے۔ نہیں تو پھر کیا ہے! اِس بڑی سوالیہ علامت پر ناول ختم ہوتا ہے۔

زندگی کی تبدیلیوں کو ہندوستان کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے اور دکھانے کی کوشش بڑے ہی وسیع پیمانے پر قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں بھی کی ہے۔ ہم عصر ناول نگاری میں قرۃ العین کا یہ عظیم الشان کارنامہ ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ اس کا بنیادی خیال اُنھوں نے ورجینا وولف کے ناول ORLANDO سے حاصل کیا ہے۔ اِس ناول میں انگلستان کی تہذیب کے بعض پہلوؤں اور اُس کی بعض خصوصیات پر طنز کیا گیا ہے۔ اور "آگ کا دریا" میں اُس کے برخلاف ہندوستانی تہذیب اور تمدن کی جاندار اور منفرد خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ لیکن آگ کا دریا کیفیت و کمیت دونوں لحاظ سے اپنی ایک جداگانہ

انفرادیت رکھتا ہے۔ ہندوستان کی ہزاروں سال کی تاریخ کو چند سو صفحات میں اِس فنکارانہ انداز میں سمیٹ لینا قرۃ العین کا ایک ایسا کمال ہے جو اُن سے پہلے کسی اور کو حاصل نہیں ہوا۔ قرۃ العین حیدر نے شعور کی رَو کی ٹکنک سے کام لے کر اجتماعی شعور کے آئینہ میں ہندوستان کے تاریخ و تمدّن کی تصویر پیش کی ہے۔ مغرب میں جیمس جوائس نے شعور کی رَو کی ٹکنک کو جس تکمیل سے استعمال کیا ہے اور یہ اُس کا اتنا عظیم اور اہم تجربہ رہا ہے کہ آج تک مغربی ناول اس کے سایہ سے بالکل الگ نہیں ہو سکا ہے۔ جیمس جوائس کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اُس نے صرف چوبیس گھنٹے کے دَوران کو پیش کرتے ہوئے اپنے بعض کرداروں کی مکمّل زندگی پیش کر دی ہے اور اُن کی داخلی، ذہنی اور باطنی زندگی کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جس کو ناول نگار نے پیش نہ کیا ہو۔ ذہن اور شعور کی رَو میں ایک ایک بات جو اُبھرتی ہے، یہ اُس کی اتنی مکمّل اور ایسی بے مثال عکاسی ہے جس کا جواب جوائس کے ہم عصر ناول نگار مارسل پروست کے سوا دنیا کی ساری ناول نگاری میں ملنا دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ جوائس نے ان چوبیس گھنٹوں میں اُن کرداروں کی زندگی کی پُوری اُٹھان، اُن کا ماضی اور حال اِس طرح نمایاں کیا ہے کہ اُن کی ذہن کی رَو کو سامنے رکھ کر اُس زمانے کی زندگی کے ہر رُخ اور ہر ایک پہلو کو پڑھا جا سکتا ہے۔ جوائس نے چوبیس گھنٹے کی زندگی کو پیش کرنے کے لئے صدہا صفحات لئے ہیں، اس کے برخلاف قرۃ العین حیدر کو یہ اعزاز حاصل رہے گا کہ اُنھوں نے سیکڑوں سال کی تاریخ کو اُن کے صحیح رنگوں میں صرف چند سو صفحات میں پیش کر دیا ہے۔ شعور کی رَو کی ٹکنک کو کام میں لا کر قرۃ العین حیدر نے اُردو ناول کو نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" سے "آگ کا دریا" پھر "آگ کا دریا" سے "چائے کے باغ" تک کا قرۃ العین حیدر کے فن کا یہ سفر ہم عصر اُردو ناول کو نئے امکانات اور نئے تجربات سے رُوشناس کرتا ہے۔ اُردو ناول میں ہم عصر مغربی ناول کے جدید انداز اور طریقوں کا اضافہ قرۃ العین حیدر کے ناول پر فنکارانہ عبور سے کیا جا سکتا ہے۔ اُردو میں مغربی ناول کی جدید تر ٹکنک کو برتنے کا رُجحان ۱۹۳۸ء میں سجاد ظہیر کے ناول "لندن کی ایک رات" سے نمایاں ہونے لگتا ہے، جس کو بعد میں کمال پر پہونچانے کا سہرا قرۃ العین حیدر کے سر ہے۔ "آگ کا دریا" اُردو ناول نگاری میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

اِس ناول میں صرف ماضی کی بازیافت ہی نہیں کی گئی ہے بلکہ یہ تاحال مستقبل کا اشاریہ بھی رہا ہے۔ مغربی پاکستان اور سابق مشرقی پاکستان میں جو بُعد تھا اُس کو ناول نگار کی دُور بین نگاہوں نے ۱۹۵۹ء کا میں دیکھ لیا تھا۔ اِن دونوں حصّوں میں جو جذباتی اور تہذیبی خلیج تھی، ناول نگار نے اُس کو بہت پہلے محسوس کر لیا تھا اور اس کا بھرپور اظہار بھی کر دیا تھا۔ آج یہی خلیج ہمارے سامنے بنگلہ دیش اور پاکستان کے رُوپ میں آئی ہے۔ یہاں اِس بات کے ذکر سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ ایک اچھا اور بڑا ناول نگار ہم عصر زندگی کا کتنا گہرا شعور اور کیسی آگہی رکھتا ہے۔ اور اس شعور اور آگہی کو فن کے سانچے میں ڈھالنے پر بھی قادر رہتا ہے۔ ایسا ناول نگار زندگی کو ایسے زاویہ سے دیکھتا اور دکھاتا ہے جو ہماری بصیرت میں بھی اضافہ کرتا ہے اور ہماری فکر کو بھی مہمیز لگاتا ہے۔

ماضی کی بازیافت اور بازرفت کے سلسلے میں حیات اللہ انصاری کا ناول "لہو کے پھول" بھی قابلِ ذکر ہے۔ یہ ناول پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ جدو جہد آزادی سے حصولِ آزادی کے بعد کے زمانے تک یعنی ۱۹۱۱ء سے ۱۹۵۲ء تک کے حالات اِس میں پیش کئے گئے ہیں۔ یہ ایک بڑے لیکن ناکام تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ناول کی ناکامی کی اہم وجہ اِس میں انفرادی رنگ و آہنگ کی کمی ہے۔ ناول نگار پریم چند سے بے حد متاثر ہے اور تقلیدی انداز ہر جگہ نمایاں ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ ناول نگار نے بڑی محنت اور کاوش سے مواد فراہم کیا ہے اور ہندوستانی زندگی کے ہر رُخ اور ہر پہلو کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ہندوستانی زندگی کی اِس درجہ وسیع اور عریض پیمانہ پر عکّاسی کی شیرازہ بندی نہیں ہو سکی ہے۔ الگ الگ ٹکڑے اہم اور عجیب ہیں لیکن اِن کا مجموعی تاثر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ مختلف اور متضاد تجربات اور مشاہدات کو تخیئل کی آنچ میں پگھلا کر جب تک یکجان نہیں کیا جاتا کوئی بھی فنّی کارنامہ مکمّل نہیں ہوتا۔ جب ادب اور شاعری میں مختلف تجربات اور مشاہدات کو ترکیب دے کر ایک نئی بات پیدا کی جاتی ہے، تب ہی بات بنتی ہے۔ "لہو کے پھول" میں اِسی بات کی کمی نظر آتی ہے۔

ہندوستان کی تاریخ میں تقسیم کا واقعہ اور آزادی کے بعد کے واقعات نے اُردو ناول نگاروں کو بے حد متاثر کیا ہے۔ اُردو کے بعض اہم اور اچھے ناولوں کا محور و مرکز یہی واقعات رہے ہیں۔ جس طرح پہلی

اور دوسری جنگِ عظیم نے مغربی ناول نگاروں کو متاثر کیا تھا اور ان جنگوں کے حالات اور اُس کے نتائج جس طرح مغربی ناول نگاروں کی فکر و فن کی جولانگاہ بنے رہے ہیں، بالکل اُسی طرح تقسیم اور اس کے بعد کے واقعات نے اُردو ناول نگاروں کے فکر و فن کو بھی مہمیز لگائی ہے۔ البرٹ کامو نے کہا تھا کہ "میری عمر کے تمام آدمی پہلی جنگِ عظیم کے نقاروں کی گونج میں پلے بڑھے ہیں۔ اور ہماری تاریخ اُس وقت سے قتل و غارتگری بے انصافی اور تشدد سے عبارت رہی ہے۔" لیکن برصغیر کے لوگ پہلی اور دوسری جنگِ عظیم سے اِس طرح متاثر نہیں ہوئے جس طرح مغرب کے رہنے والے ہوئے۔ بہرحال تقسیم کے واقعات نے وہی اثرات ہمارے ناول نگاروں پر مرتب کئے، جو اُن عظیم لڑائیوں نے مغربی ناول نگاروں پر مرتب کئے تھے۔

اُردو ناول میں شاید عبداللہ حسین وہ واحد ناول نگار ہیں جن کے ناول میں پہلی جنگِ عظیم کے واقعات بیان ہوتے ہیں اور ناول کا ہیرو راست طور پر اِس جنگ میں شریک ہوتا ہے اور اس کی ہولناکیوں سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کی تفصیل اس ناول میں ملتی ہے۔ ناول کا یہ حصہ مغربی ناولوں میں جو جنگ کی تفصیل ملتی ہے، اُس کی یاد دلاتا ہے۔ رزم اور بزم دونوں کی تفصیل اِس ناول میں ملتی ہے، عبداللہ حسین نے بڑی وسیع پیمانے پر ہندوستانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے۔ دیہاتی زندگی اور اُس کے مسائل، شہری زندگی کی ہما ہمی، کسانوں، متوسط طبقے اور جاگیردار طبقے کی زندگی کی عکاسی، بڑی عمدگی سے اِس ناول میں کی گئی ہے اور ہر جگہ ایک منفرد انداز نمایاں ہے۔ ۱۹۱۴ء سے تقسیم کے بعد تک کے مختلف واقعات ہندوستان کے حقیقی پس منظر میں پیش کئے گئے ہیں۔

عصری زندگی کے بعض اہم مسائل اور خاص طور سے زندگی کی معنویت کی تلاش کو اِس ناول میں بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول کا ہیرو زندگی کو بڑی وسعت سے دیکھنے اور زندگی کے گوناگوں واقعات اور حادثات سے گذرنے کے بعد خاص ذہنی فضا میں رہو نچتا ہے۔ وہ زندگی کی معنویت کو جاننے کے لئے اور زندگی میں جو ایک بے نام سا درد ہوتا ہے اُس کا مداوا کرنے کے لئے بے حد مطالعہ کرتا ہے۔" لیکن موت سے زحمتِ ہستی کا غم کب مٹتا ہے:-

"اس کا ذہن اور روح جس دُکھ میں مبتلا تھے، اُس میں شاعر بھی

ختم برابر کی تو واقع نہ ہوتی تھی۔ اور اتنا سارا وقت بُوڑھا ہونے میں ضائع کر دیا تھا۔ نقصانِ عظیم کا احساس جو مستقل اُس کے ساتھ لگا ہوا تھا شدید ہو گیا۔"

یہ ہماری اپنی اُداس نسلوں کی کہانی ہے جنھیں مذہب میں سکون ملتا ہے نہ سائنس دُکھ کا مداوا کر سکتی۔ فلسفہ کچھ تسکین دینے کی کوشش کرتا ہے، لیکن موت کا احساس زندگی کو پھر لغو بنا کر رکھ دیتا ہے۔ لیکن پھر بھی ایک مسلسل جدوجہد، ایک لامتناہی کشمکش ہمارا مقدر ہے۔

اُداس نسل کے اُن لوگوں کو تقسیم کے بعد کے کئی ناولوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" کے خاموش ہنگامے بھی اُن کی وجہ سے ہیں۔ "آنگن" کو اُردو ناول کی تاریخ میں منفرد حیثیت بخشنے والی اُس کی یہی ایک خصوصیت ہے۔ یہ ناول اسم بامسمّٰی ہے۔ اس ناول میں نہ صرف جدوجہدِ آزادی کو پیش کیا گیا ہے بلکہ تمام قومی اور اہم ترین بین الاقوامی مسائل کی گونج بھی "آنگن" میں سنائی دیتی ہے۔ زندگی اور زندگی کی ساری گہما گہمی اور اُس کے سارے انکشافات "آنگن" ہی میں محسوس ہوتے ہیں۔ ناول کا کوئی بھی واقعہ اور کوئی بھی کردار "آنگن" سے باہر قدم نہیں رکھتا۔ "وحدتِ مکان" کو قائم رکھتے ہوئے زندگی کے سارے خارجی روابط اِس مکمل انداز میں پیش کرنے میں یہ ناول بے مثال ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے ناول "شامِ اودھ" میں شعوری طور پر ارسطو کے اتحادِ ثلاثہ کے اُصول کو ناول میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن یہ کوشش ناکام رہی ہے۔ کیونکہ ناول ایک محل کی چار دیواری میں سمٹ کر رہ گیا ہے اور اُس زمانے کی حقیقی زندگی اور خارجی زندگی سے اُس کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ اِس لئے یہ پتا نہیں چلتا کہ کس زمانے کی زندگی کو ناول نگار پیش کر رہا ہے۔ ناول میں جب تک خارجی زندگی داخلی زندگی کے آئینے میں اور داخلی زندگی خارجی زندگی کے پس منظر میں پیش نہیں کی جاتی، ناول کامیاب نہیں ہوتا اور یہی بات "شامِ اودھ" میں مفقود ہے۔ "آنگن" میں آنگن سے باہر کے واقعات کو پیش کرنے میں خدیجہ مستور نے فنکارانہ کمال دکھایا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم میں ہیروشیما اور ناگاساکی پر جو بم گرتا ہے، اُس کا دھماکہ "آنگن" میں یُوں سنائی دیتا ہے:-

"اخبار والا بڑی تیزی سے گلی سے چیختا گذر رہا تھا۔ خوفناک بم۔ جاپان کی کمر ٹوٹ گئی۔ ہیروشیما تباہ ہو گیا۔ اتحادیوں کی فتح قریب ہے۔ آ گیا آ گیا۔ آج کا اخبار، ہیروشیما ——

، طرح دوسری جنگِ عظیم کی تباہ کاری خدیجہ کے "آنگن" میں یوں
بیت ڈھاتی ہے۔

جنگ جاری تھی۔ مہنگائی نے گھر میں جھاڑو پھیر دی تھی۔"

نگریس اور لیگ کی کشمکش آنگن میں باپ اور بیٹے کے نظریاتی
تلافات میں پوری تکمیل کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ ایک متوسط مسلم
رنہ کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے جدوجہدِ آزادی اور ملک اور بیرونِ ملک
مائے واقعات کو صرف آنگن کی چار دیواری میں پیش کر دینے میں ناول نگار
ملیقہ اپنے کمال پر نظر آتا ہے۔ اس ناول میں بڑے اور اونچے مقاصد
ادرشوں کے لئے جس طرح بعض مسلم گھرانوں نے قربانیاں دی ہیں، زندگی کی
بیت اور تکلیف کو ناقابلِ بیان صبر و ضبط کے ساتھ جھیلا ہے، اُسکی
ی دلکش اور موثر تصویر ہے، جس کا اندازہ صرف اُس کے مطالعہ سے
ملتا ہے اور پھر فسادات کے خوں چکاں واقعات نے کیسے کیسے مخلص
نیچے کام کرنے والوں کی جان لی، اس کا بھی یہ بڑا دل ہلا دینے والا قصہ
۔ آزادی کے بعد کے سب سے اہم مسئلے کو بھی اس ناول میں بڑے مکمل اور بھرپور طریقہ
یش کیا گیا ہے۔ آزادی کے بعد جس طرح حصولِ زر اکثر افراد کا مقصدِ زندگی بن گیا ہے
س کی وجہ سے برصغیر پر جو مصیبتیں نازل ہوئی ہیں وہ بھی شاید ہم عصر
ی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اس مسئلہ کو بھی ناول میں بڑے اثر انگیز
سے پیش کیا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار جس کے نقطۂ نظر سے
کا ہر کردار اور واقعہ پیش کیا گیا ہے، جس نے اپنی زندگی میں اُونچے
صد کے لئے تن من دھن کی بازی لگاتے ہوئے اپنے قریب ترین عزیزوں
لیا ہے، اور خود اُس کی اپنی زندگی بھی اُن کا ساتھ دینے میں گزری ہے۔
ں کو اپنا شریکِ زندگی بنانا چاہتی ہے۔ اُسوقت وہ شخص جب یہ کہتا ہے:

"میں نے اپنی زندگی کی ڈگر کو بدل دیا ہے۔ دنیا
تباہ ہوتی ہے ہو جائے۔ مجھے کوئی مطلب نہیں۔ میں
اب صرف دولت کماؤں گا، عیش کروں گا۔ میں اب کار،
کوٹھی کے خواب پورے کروں گا۔ اب میں جیل نہیں جا سکتا۔
اب امپورٹ ایکسپورٹ کا لائسنس لینے کی کوشش کر رہا ہوں۔
بہت جلد مل جائے گا۔ میں اب بڑا آدمی بن جاؤں گا۔"

، کا حاصل اور زندگی کا مقصد جب ایسا "بڑا آدمی" بن جانا ہو گیا
ظاہر ہے کہ یہ انسان کی بھی تذلیل ہے اور انسانیت کی بھی۔ ناول نگار
ی عمدگی سے اس حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ آزادی
۔ اسی ذلت کو افتخار بنا لینے کی کوشش بڑی تن دہی سے ہوئی ہے۔

اور اسی کی وجہ سے زندگی کی ساری قدریں، سارے معیار نیست و نابود ہو
رہے ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو زندگی میں بڑے مقاصد اور معیار رکھتے ہیں،
وہ اس تذلیل کی تاب آنگن کی ہیروئن عالیہ کی طرح نہیں لا سکتے۔ عالیہ
یہ سُن کر دہل کے رہ جاتی ہے اور سوچتی ہے۔

"ارے بس اب آپ کی زندگی کا یہی مقصد رہ گیا ہے۔ بس
اتنی سی بات۔ عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہت دُور سے
ریتیلے میدانوں میں سے چل کر آ رہی ہے۔ تھکن سے
نڈھال۔ جنم جنم کی پیاسی۔ ارے کوئی اِس کے حلق میں
ایک قطرہ پانی کا ٹپکا دے۔"

اِس طرح یہ ناول ہم عصر زندگی کے ایک اہم مسئلہ سے شدید آگہی
پر ختم ہوتا ہے۔ فکری اور فنّی اعتبار سے اِس ناول کی بڑی اہمیت ہے۔
حال ہی میں جو ناول لکھے گئے ہیں۔ اُن میں عصمت چغتائی کا ناول
"عجیب آدمی" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ یہ مختصر ناول فلمی دنیا کی
زندگی سے متعلق ہے۔ فلمی دنیا کے بعض گوشوں کو عصمت نے بہترین
طریقہ پر پیش کیا ہے۔ عصمت کے ناولوں کی خصوصیت اُن کی نفسیاتی
ژرف نگاہی ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" میں اُن کی یہی خصوصیت ناول کو غیر معمولی
امتیاز بخشتی ہے۔ یہ ناول اُردو کے اہم ترین ناولوں میں امتیازی حیثیت
رکھتا ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کا حقیقی پس منظر اور کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ اُردو ناول
میں ایک ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے۔ عصمت ہر چند کہ ناول میں تکنیکی
جدتوں سے کام نہیں لیتی ہیں۔ لیکن اُن کے ہاں زندگی کے منفرد تجربات اور
مشاہدات کا اظہار ملتا ہے۔ مواد کی یہ جدّت اور ندرت اُن کے ناولوں
کو تازگی اور نیاپن بخشتی ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" "معصومہ" اور "عجیب آدمی"
میں سے ہر ایک ناول میں یہی خصوصیت دیکھی جا سکتی ہے۔ عصمت
زندگی کے جس گوشہ کو اپنے ناول کا موضوع بناتی ہیں، اُس کا گہرا
مطالعہ رکھتی ہیں۔ مطالعہ کی یہی گہرائی اور اپنے موضوع سے پوری آگہی
اُن کے ناولوں کو وقار اور وزن عطا کرتی ہے۔ "عجیب آدمی" میں بھی
یہ تمام خصوصیات دیکھی جا سکتی ہیں۔ اِس مختصر سے ناول میں فلمی دنیا
کے پس منظر اور ہیرو کی ذہنی اور جذباتی زندگی کو بڑی ہی تکمیل کے ساتھ
پیش کیا گیا ہے۔ کسی بھی ناول میں مرکزی کردار کی موت کو یقین آفریں انداز
میں پیش کرنا بے حد مشکل ہوتا ہے۔ موت کی ایسی پیش کش جسے پڑھنے
کے بعد یہ احساس ہو کہ ہاں جو کچھ بھی ہوا یہی ہو سکتا تھا اور یہی ہونا تھا۔

موت حقیقی زندگی میں بھی اکثر بے وقت معلوم ہوتی ہے۔ افسانوی زندگی میں موت کو قابلِ قبول انداز میں پیش کرنا دشوار ترین بن جاتا ہے ــــ "عجیب آدمی" میں اِس دشوار ترین مرحلہ کو ہُنر مندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اِس ناول میں اُن نفسیاتی، ذہنی عوامل، حادثات اور واقعات کو پیش کیا گیا ہے جن کے ہاتھوں کوئی آدمی خودکشی پر مجبور ہو جاتا ہے۔ خودکشی کرنے والے کی نفسیاتی، جذباتی اور ذہنی حالت کی عکاسی اِس قدر یقین آفریں اور حقیقی انداز میں پیش کی گئی ہے جس کا جواب شاید اُردو کی پُوری ناول نگاری میں ملنا دشوار ہے۔

کرشن چندر نے حال ہی میں ایک ناول ایسا لکھا، جو ہر قسم کے قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ اُن کا مختصر ناول "آئینے اکیلے ہیں" مشرق اور مغرب کی زندگی کے تضاد کو بڑی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ مغربی زندگی میں حرکت و عمل کو جو مقام حاصل ہے اور اِس سے محرومی، زندگی سے محرومی کے جس طرح مُترادف ہے، اُس کو ناول نگار نے خوبصورت انداز میں نمایاں کیا ہے۔ مشرقی زندگی میں اُس کے برخلاف سُکون ہے، آہستہ رَوی ہے، اور ایک استقلال ہے۔ یہاں ناکامیوں سے بھی کام لیا جاتا ہے اور کمزوریوں کو بھی انگیز کر لینے کا حوصلہ ہے۔ یہاں زندگی نہ تو ایسی معروف ہے نہ ہی ایسی میکانیکی کہ انسان مشین بن کر رہ جائیں۔ بلکہ مشینوں کو بھی یہاں انسان بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کیونکہ یہاں انسانیت بھی ہے، محبت بھی ہے، ہمدردی بھی ہے اور رواداری بھی۔ ایک ہی کردار کی اضافت سے مغربی اور مشرقی اندازِ فکر اور دونوں کے فلسفۂ حیات کو کرشن چندر نے بڑی فنکارانہ بصیرت سے نُمایاں کر دیا ہے۔

ہم عصر اُردو ناول کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی ہے کہ اُردو میں سنجیدہ ناول نگار اپنے قلم کے زور پر روزی حاصل نہیں کر سکتا اور جو قلم کے زور پر روزی حاصل کرنا چاہتے ہیں اُنھیں بازار کی مانگ کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ کیونکہ یہاں سنجیدہ ناول پڑھنے والے بہت کم ہیں۔ گو ہر جگہ کم ہی ہوتے ہیں، لیکن دوسری زبانوں میں ادیب اپنی سنجیدگی اور اپنے ادبی جاہ وقار کو قائم رکھتے ہوئے بھی بہت کچھ حاصل کر سکتے ہیں، لیکن اُردو میں لکھنے والوں کو زیادہ سنجیدہ بننے پر آمدنی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے اور مقبول بننے کیلئے سنجیدگی کو ایک حد تک خیرباد کہنا پڑتا ہے۔ کرشن چندر کی صلاحیتیں بھی بہت کچھ، اصل میں مقبولیت کی قیمت چکانے میں صَرف ہوتی رہیں۔

ہم عصر اُردو ناول کا یہ بھی ایک بہت بڑا مسئلہ ہے کہ موجودہ دَور میں اچھے سے اچھے ناول کا ایک سے دوسرا ایڈیشن مشکل ہی سے چھپتا ہے اور اگر ایسا ہوتا بھی ہے تو اُس کا فائدہ مُصنّف کو نہیں پبلشر کو حاصل ہوتا ہے۔ "آگ کا دریا" کے معلوم نہیں کتنے ایڈیشن چھپے، ایک تو یہ کہ پہلی ہی اشاعت کے بارے میں پبلشر صحیح تعداد چُھپاتے ہیں اور دوسرے ایڈیشن کی نوبت آئے بھی تو مُصنّف کو ایک پیسہ بھی نہیں ملتا۔ جو کتابیں پاکستان میں لکھی جاتی ہیں اُن کے معاوضہ کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن جو کتابیں خود ہندوستان میں لکھی جاتی ہیں، اُن کے ساتھ بھی یہی کچھ سلوک ہوتا ہے۔ "چائے کے باغ" کا پہلا ایڈیشن شاید صرف پانچسو تک محدود تھا، لیکن حیدرآباد میں اُس کے کئی اڈیشن مصنّفہ کے علم و اطلاع کے بغیر معلوم نہیں کن کن پبلشروں نے چھاپ دیئے۔ یہ تو چند ایک ناول ہیں جنھیں دوبارہ چھپنا نصیب ہوا ہے لیکن اکثر ہمارے بہترین ناول بھی ایسے رہے ہیں جن کا ایک اڈیشن دیکھنے کے بعد دوسرے اڈیشن کو دیکھنے کے لئے آنکھیں ترستی رہ جاتی ہیں۔ یہ بدعت اور لعنت بہت زمانے سے اُردو میں چلی آ رہی ہے اور پریم چند کی اُردو سے ہندی کی طرف توجہ کی ایک بڑی وجہ یہی لعنت تھی۔ اچھے ناول اور اچھے ادب کے فروغ کے لئے اِس مسئلہ کی طرف توجہ بھی ضروری ہے۔

ہم عصر ادب میں اچھے ناولوں کی تعداد اُنگلیوں پر گنائی جا سکتی ہے۔ سنجیدہ ناول نگاری خاص طور پر اِس صورتِ حال کا شکار ہوئی ہے کیونکہ ایسے ناول کی تخلیق کرنے پر صلہ کی تمنّا کرنا تو دُور کی بات ہے، ستائش کی تمنّا بھی پُوری نہیں ہوتی۔ ایسے حالات میں اُردو میں بلند پایہ ناولوں کی تخلیق مشکل ہی ہے۔

اِن مخالف حالات کے باوجود اُردو ناول نگاری کی سرزمین ابھی بنجر نہیں ہوئی ہے۔ موجودہ دَور میں مذکورہ بالا ناولوں کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی کا مختصر ناول "ایک چادر میلی سی" بے حد قابلِ توجہ ہے۔ گو یہ سکھ برادری کی زندگی کی پیش کش تک محدود ہے اور اِس کا کینوس بھی بہت محدود ہے۔ لیکن یہ انسانی زندگی کے بعض بُنیادی نفسیاتی اور جذباتی حالات کی عکاسی بے حد اچھوتے انداز میں کرتا ہے۔

ہم عصر ناول نگاری کے سلسلے میں بعض دوسرے اہم نام قاضی عبدالستار، صالحہ عابد حسین، اقبال متین اور جیلانی بانو کے ہیں۔ قاضی عبدالستار اور صالحہ عابد حسین نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں۔ قاضی عبدالستار کا "شب گزیدہ" اُن کی ناول نگار کی حیثیت سے کامیابی کی روشن مثال ہے۔

یہ نئے اور پُرانے اندازِ فکر کے تصادم کی بڑی ہی دلچسپ اور حد درجہ دل سوز کہانی ہے۔ صالحہ عابد حسین کا نیا ناول "اپنی اپنی صلیب" گھریلو زندگی کے ایک پُر اثر المیّہ کی تفسیر ہے۔ جیلانی بانو کا ناول "ایوانِ غزل" جاگیردارانہ ماحول کی بڑی ہی اچھی تصویر ہے۔ اقبال متین کا مختصر ناول "چراغِ تہِ داماں" ایک مرد طوائف کے کردار کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ یہ ناولٹ کتابی صورت میں الگ شائع نہیں ہوا ہے۔ اِس لئے بھی اُس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی جا سکی ہے ورنہ یہ اقبال متین کا ایک ایسا کارنامہ ہے کہ اگر اس کے سوا بھی وہ کچھ نہ لکھتے تب بھی اُن کے نام اور کام کو اُردو ادب میں زندہ رکھنے کے لئے یہ مختصر ناول کافی ہوتا۔

ہم عصر اُردو ناول کا جائزہ لیتے ہوئے اُردو تنقید کا اردو ناول کے تعلق سے بے اعتنائی کا ذکر بار بار نوکِ قلم پہ آجاتا ہے۔ اُردو کے بہت سے نقاد اُردو میں ناول کے وجود ہی سے بڑی آسانی سے انکار کر بیٹھتے ہیں اور بعضوں کے نزدیک اُردو میں ناول کی روایت قابلِ اعتنا نہیں ہے۔ حالانکہ ایسے لوگ کلیم الدین احمد کی طرح اپنے دعوے کو پیش کریں تو بھی ایک بات ہے۔ کیونکہ کلیم الدّین احمد نے بھی اُردو تنقید کے وجود سے انکار کیا تھا۔ اُن کے نزدیک اُردو تنقید اُردو شاعری کے معشوق کی کمر کی طرح معدوم ہے۔ یا وہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے لیکن یہ بات کہنے کے لئے بھی اُنھیں ایک مُستقل کتاب لکھنی پڑی تھی۔ اِسی طرح اُردو ناول کے وجود سے انکار کرنے والے یا اُسے بالکل غیر اہم سمجھنے والے ایک آدھ مضمون ہی اس سلسلے میں لکھتے رہیں تو شاید اُن کی بات قابلِ توجہ ہو سکے۔

یہاں اِس بات کے ذکر سے مقصود یہ بتانا ہے کہ اُردو ناول میں بعض تجربے اہم اور اس درجہ جدید ہوئے ہیں کہ آج سالہا سال گزرنے کے بعد بھی اُن کی تازگی اور نُدرت میں کمی نہیں آئی ہے۔ لیکن اُردو تنقید میں اُن کا کہیں بھی ذکر نہیں ہے۔ اِس کے برخلاف مغربی ادب میں جب بھی کوئی اہم ادبی تجربہ ہوتا ہے تو اُس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ جیسے جیمس جوائس اور مارسل پروست نے اپنے شہرۂ آفاق ناول پہلی جنگِ عظیم کے دوران لکھے تھے لیکن اُن کا ذکر آج بھی بار بار ہوتا ہے۔ جدید اور ہم عصر ناول نگاری میں بھی اُن کا ذکر ناگزیر ہوا کرتا ہے کیونکہ تجربے اتنے عظیم ہیں کہ جدید ترین ناول نگاری پر بھی یہ پرتو فگن ہیں۔ اِس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ ہمارے ہاں اِس پیمانے پر اور اُتنے عظیم تجربے ہوئے ہیں جن کا ذکر اُن عالمی ادب کو متاثر کرنے والے ناولوں کے ساتھ ساتھ کیا جا سکے بلکہ یہاں اِس ذکر سے یہ ظاہر کرتا ہے کہ اُردو ناول نے بھی اپنی محدود اور کم مایہ دنیا میں بعض ایسے تجربے کئے ہیں جن کا ذکر بار بار ضروری ہے تاکہ اُردو ناول کی وسعت اور اُس میں جو اہم تجربے ہوئے ہیں اُن کا اندازہ ہو سکے اور نئے لکھنے والوں کی وہ رہنمائی کر سکیں۔

شاعر، بمبئی

اُوپر کے صفحات میں کئی ایسے ناولوں اور ناول نگاروں کا ذکر آچکا ہے جنھوں نے اُردو ناول کو نئی وسعتوں اور نئے امکانات سے دوچار کیا ہے۔ اِسی طرح اُردو ناول نگاری میں عزیز احمد کے ناول سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اِس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ اُردو ناول میں کتنے اہم اور گراں قدر تجربے ہوئے ہیں۔ مغرب میں ناول میں اتنے اہم تجربے ہوئے ہیں اور قدیم انداز کی ناول نگاری سے اِس درجہ انحراف ہوا ہے کہ آج سے پچاس سال پہلے ٹی۔ ایس ایلیٹ نے یہ بات کہی تھی کہ ناول کی موت ہو چکی ہے۔ لیکن اِس کا مطلب جیسا کہ نورمن پوڈ ہارٹز نے واضح کیا ہے کہ بیانیہ فن کی وہ خاص ہیئت جو خاص حالات اور زمانے کے خاص تقاضوں کی وجہ سے نمو پذیر ہوئی تھی وہ اب کام نہیں دے سکتی۔ اِس لئے لازمی طور پر ایک نئی ہیئت یا ایک نئے انداز کی ناول نگاری شروع ہوئی۔ اُردو میں قدیم انداز سے سنجیدہ ناول نگاروں نے آج سے پچیس تیس سال پہلے سے انحراف شروع کر دیا تھا۔ عزیز احمد کا "آگ" اِس کی بہترین مثال ہے۔ اِس ناول کی یہ خصوصیت ہے کہ اِس میں کشمیر کی زندگی کے ہر پہلو کو خارجی نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک نووارد کشمیری زندگی کے بارے میں اپنے تاثرات اور مشاہدات بیان کرتا ہے۔ اُس کا کوئی ہیرو ہے نہ اُس کی کوئی ہیروئن ہے۔ "واحد متکلم" لکھتا ہے: ۔

> میں واحد متکلم پھر سوچ رہا ہوں۔ اس ناول میں ہیروئن کا ملنا تو مشکل ہی تھا کیونکہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے ..... میں واحد متکلم ان عورتوں اور اُن کے احساسات کی تفصیل، اُن کی ذہنیت، اُن کا طرزِ عشق کیا جانوں کیا لکھوں"

ہیروئن ہی نہیں اِس ناول کا ایک طرح سے ہیرو بھی نہیں ہے: ۔

> "مجھے سب سے زیادہ فکر اِس بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے۔ سکندر رتھو کی جگہ کشمیر کے مناظر اور کشمیر کی زندگی اِس ناول کے ہیرو بنے جا رہے ہیں"

امریکن ناول نگار ٹوم وولف اور دوسرے کر رپورتاژ کو ناول کے قالب میں

ڈھالنا چاہتے ہیں۔ ٹوم وولف کا یہ بھی خیال ہے کہ ناول کا مستقبل صرف رپورتاژ ہی میں ممکن ہے۔ اُس کا یہاں تک کہنا ہے کہ بہترین ناول اور بہترین غیر افسانوی ادب NON FICTION میں مستقبل قریب میں بہت کم فرق رہ جائے گا۔ اِس قسم کی ناول نگاری کو آج نئی صحافت کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ ان تمام باتوں کو سامنے رکھ کر عزیز احمد کے ناول "آگ" کو پڑھیں تو ناول کے نئے رجحانات کی زیریں لہریں اُس میں صاف طور پر محسوس ہوں گی۔

مغرب میں اینٹی ناول اور اینٹی ہیرو ناول لکھے جا رہے ہیں لیکن اُردو میں ۱۹۴۷ء سے پہلے ایسا ناول لکھا گیا ہے۔ تعجب اِس بات کا ہے کہ اس ناول کا کہیں بھی اور کسی نے بھی ذکر نہیں کیا ہے۔ حالانکہ یہ اپنے انداز کا بڑا ہی منفرد اور انوکھا تجربہ تھا۔ میری مُراد ابراہیم جلیس کے ناول "چور بازار" سے ہے اُس کا بھی نہ کوئی ہیرو ہے اور نہ کوئی ہیروئن ہے۔ نہ تو عام انداز کی کوئی کہانی ہے اور نہ اِس قسم کا کوئی پلاٹ۔ اِس کے باوجود یہ بڑا پُراثر ناول ہے۔ اُس زمانے کے مسائل کی اِس میں مکمل عکاسی، اور سیاسی، معاشی اور سماجی مسائل کی بڑی گہری آگہی ملتی ہے۔ احساس کی ایسی شدت جو اظہار میں بھی جدت پیدا کر دیتی ہے۔ یہ ناول بھی اِس فن کی لچک، وسعت اور ہمہ گیری کو ظاہر کرتا ہے۔ آج جب جان اپڈائیک اس توقع کا اظہار کرتا ہے کہ آنے والا کوئی روسو، کوئی مارکس اور کوئی کیرکیگارڈ ناول ہی کے ذریعہ ہم سے مخاطب ہوگا تو اِس بات کی معنویت کو ایسے ہی تجربات کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

مجموعی طور پر ہم عصر ناول نگاروں نے اُردو ناول نگاری کو نئی بلندیوں سے روشناس کیا ہے۔ اُردو ناول کی ترقی کی رفتار اور اُس کی اہمیت کا اندازہ لگانے میں خود ہماری اپنی بہت سی کوتاہیاں شامل ہیں۔ ناول کی صنف جو توجہ اور انہماک چاہتی ہے اور اپنی لچک اور وسعت کے لحاظ سے جو امکانات رکھتی ہے شاید اُس کا صحیح اندازہ کرنے سے بھی ہم ابھی تک قاصر ہیں۔ یہ بات بھی اُردو ناول کی ترقی میں ایک اہم رکاوٹ بنی ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ سیاسی، معاشی، تعلیمی، علمی اور جغرافیائی اور ایسے کتنے ہی عوامل ہیں جو اُردو ناول کی ترقی میں حائل ہیں۔ ان سب باتوں کا جائزہ لینے کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔ البتہ والٹ وٹمن نے جو بات عظیم شاعری کی تخلیق کے بارے میں کہی تھی وہ پُورے ادب پر بھی صادق آتی ہے اُس نے کہا تھا "عظیم شاعری کے لئے عظیم قارئین کی ضرورت ہوتی ہے"۔ یہ بات اُردو ناول کے بارے میں بھی بالکل صحیح ثابت ہوتی ہے۔ اگر ہماری شاعری اور ہمارا مختصر افسانہ ہماری ناول نگاری سے عظیم ہے تو اِس کی وجہ یہی ہے کہ ان اصناف کو اچھے قارئین نصیب ہیں جس سے اُردو ناول محروم ہے۔

شاعر۔ بمبئی

کشمیری لال ذاکر
۱۳۶، سیکٹر ۱۹ - اے، چنڈی گڑھ (پنجاب)

ایک لڑکی، بھٹکی ہوئی

"تم ایک ایسی بھٹکی ہوئی لڑکی ہو، جو کبھی کسی منزل کا تعین نہیں کر سکے گی۔"

اس جملے کا نشتر ذہن میں لئے اُس کے گھر سے نکل آئی ہوں۔ اُس نے مجھے آج پہلے کی طرح روکا نہیں ہے۔ میرا ہاتھ پکڑ کر دوبارہ صوفے پر نہیں بٹھا دیا ہے۔ گیٹ تک تو کیا کمرے کے دروازے تک بھی چھوڑنے نہیں آیا ہے۔ میں بلکہ گیٹ سے باہر نکلتے وقت ذرا سا رُکی بھی ہوں۔ شاید وہ لپک کر باہر آجائے اور مجھے اِس طرح جانے سے روک لے۔ سڑک پر قدم اُٹھاتے ہوئے کئی بار مُڑ کر دیکھا بھی ہے۔ شاید وہ بھاگ کر آئے اور میرے کندھے پر ہاتھ رکھ دے اور اپنے رویئے پر پشیمان ہوتا ہوا مجھے واپس اپنے گھر لے جائے اور کہے ——

چلو تھوک دو غصہ۔ لو آئس کولڈ بیئر پیو اور بھول جاؤ کہ میرا تمہارا جھگڑا ہوا ہے۔ اِن چھوٹے موٹے جھگڑوں ہی سے تو پیار مضبوط ہوتا ہے۔'

اور یہ کہہ کر وہ خوبصورت فارین گلاسوں میں اِس طرح سے بیئر اُنڈیلنے لگے کہ جھاگ کی موٹی موٹی تہیں گلاس سے باہر نکل کر شیشے کی شفاف سطح پر پھیلنے لگیں اور پھر وہ اپنے ہونٹ جھاگ کے تودے پر لگا دے اور دھیرے دھیرے اُسے چُوسنا شروع کر دے اور جھاگ کا کچھ حصّہ اُس کے ہونٹوں پر بھی جم جائے۔

"تمہیں تو گلاسوں میں بیئر ڈالنا بھی نہیں آتا۔"

"تو تم ہی ڈال لو۔"

ایسا کئی بار پہلے بھی تو ہو چکا ہے۔

اِسی طرح کی گفتگو کے بعد وہ بیئر کی بوتل میرے ہاتھ میں تھما دیتا اور خود دونوں گلاسوں کے ٹاپ پر جمے جھاگ کو گھُورنے لگتا۔

"تمہیں تو بیئر پینا بھی نہیں آتا۔"

"تو تم پی کر دکھاؤ۔"

اور پھر وہ اپنے والا گلاس جس کی سطح پر جمے جھاگ سے اُس کے ہونٹ تر ہو چکے ہوتے میرے ہونٹوں سے لگا دیتا اور میں بڑی آہستگی سے ایک سِپ لے کر چھوڑ دیتی۔

"یہ تم بیئر پی رہی ہو یا اُبلتی ہوئی چائے۔ یُوں ڈرتی ہو جیسے ہونٹ جل جائیں گے۔"

اور پھر وہ بیئر کا تمام گلاس ایک ہی گھونٹ میں خالی کر ڈالتا۔

"چیزیں صرف گرمی سے ہی نہیں جلتیں۔ زیادہ سردی سے بھی جل جاتی ہیں۔ پہاڑوں کی وہ چوٹیاں جن پر بے حد برف باری ہوتی ہے بالکل سپاٹ ہو جاتی ہیں۔ گھاس تک جل جاتی ہے اُن پر۔"

"میں نے اتنی اُونچی چوٹیاں کبھی دیکھی نہیں۔"

"باتیں تو بہت اُونچی کرتے ہو۔"

"صرف باتیں ہی کر سکتا ہوں۔"

"اِس کا اندازہ مجھے ہو چکا ہے۔"

"اور بھی بہت کچھ جان جاؤ گی۔"

میں جُوں جُوں اُس کے بارے میں جانتی گئی، وہ مجھے اور بھی زیادہ اجنبی لگنے لگا۔ لگتا جیسے جیسے میں اُسے اور سمجھنے کی کوشش کرتی ہوں اور اُس کے اندر چھپی اُس کی شخصیت میں جھانکنے کا جتن کرتی ہوں وہ اور سُکڑنے لگتا ہے، اُس برساتی کیڑے کی طرح جو دھرتی پر نرم نرم دھوپ میں پھیل کر پڑا رہتا ہے لیکن جُوں ہی کسی نے اُسے چھُوا وہ سُکڑ کر اپنے آپ میں ہی جذب ہو جاتا ہے۔ وہ بھی تو ذہنی طور پر چھُوئے جانے سے اِسی طرح سُکڑنے لگتا تھا اور اِس خوف سے کہ کوئی اُس کے اندر زیادہ دیر نہ جھانک سکے اپنی شخصیت کے سبھی جھروکے دھیرے دھیرے بند کرنے لگتا تھا۔ ٹھیک اُسی طرح جیسے سرما کی طویل سرد راتوں میں تیز ٹھنڈی

چلنے سے پہلے لوگ پہاڑوں پر بنے گھروں کی چھوٹی چھوٹی کھڑکیاں اور کم اُونچے روشن دان بند کرنے لگتے ہیں تاکہ ٹھنڈی ہوا کا کوئی تیز جھونکا اور گھنی طویل راتوں کے اندھیرے کا کوئی ریزہ کھڑکیوں اور روشن دانوں سے چھن کر اندر نہ آجائے اور اُن کے آسودہ اور نیم گرم جسموں کو نہ چھو جائے۔ کتنی زیادہ احتیاط برتتا تھا وہ اپنے آپ کو چھپا کر رکھنے کی۔ لوگ جتنا اپنے آپ کو پھیلا کر دوسروں کے سامنے رکھنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ اُتنا ہی زیادہ سمیٹنے کی کوشش کرتا تھا۔ مجھے لگا وہ بزازی کی دُوکان کا مالک تھا اور گاہکوں کے سامنے قیمتی کپڑوں کے تھان کھول کر پھینک دینے کے فوراً ہی بعد انھیں لپیٹنا شروع کر دیتا تھا کہ کسی گاہک کی آنکھیں خوبصورت صاف کپڑے کو میلا نہ کر دیں اور کوئی اُنگلی اُسے چھو کر اُس کے نازک پن کو مجروح نہ کر دے۔ اپنے آپ سے اِتنا بھی ڈر سکتا ہے کوئی شخص۔ مجھے لگنے لگا، جیسے اُسے دُوسروں سے نہیں خود اپنے آپ سے خوف آتا تھا۔ دُوسروں کے سامنے تو اُسے بلکہ احساسِ برتری ہونے لگتا تھا۔ ڈرتا تو وہ اُس وقت تھا جب کوئی اُسے چھونے کی کوشش کرتا۔ جب کوئی اُس کے زیادہ قریب پہنچنے کی کوشش کرتا۔ دُور رہ کر تو وہ بہت ہی بولڈ لگتا تھا۔ وہ تو واقعی پہاڑ کی چوٹی کی طرح بلند اور پُروقار تھا۔ اُس کی یہ بلندیاں تو اُس وقت سمٹنے لگتی تھیں جب وہ اکیلا ہوتا تھا اور کوئی اُس چوٹی کو چھونے کی کوشش کرتا تھا جو درحقیقت بہت اُونچی تھی اور برف سے ڈھکی تھی اور جس پر جمی برف سورج کی تیز کرنوں سے بھی نہیں پگھلتی تھی کیونکہ آلٹی چیوڈ بہت زیادہ تھا۔

یہ سب باتیں میرے ذہن میں اُتھل پتھل مچاتی رہیں اور میں لان میں سے گذرتے ہوئے اُس کے گھر کے کھُلے گیٹ کی طرف مُڑ مُڑ کر دیکھتی رہی کہ شاید وہ لپک کر باہر آجائے اور مجھے اِس طرح واپس جانے سے روک لے۔ میں نے باہر آتے وقت گیٹ بھی بند نہیں کیا تھا کہ اُسے کھولنے میں دِقّت نہ ہو۔ لیکن وہ نہیں آیا۔ اب وہ آئے گا بھی نہیں۔ وہ ایسے اِسٹف کا بنا ہوا ہی نہیں ہے۔ وہ کسی کا تعاقب کر ہی نہیں سکتا۔

یہ اُن دنوں کی بات ہے جب میری اور اُس کی پہلی ملاقات کو بہت سمے نہیں ہوا تھا۔ ہماری کچھ ہی ملاقاتیں ہوئی تھیں۔ اُس شام اُس کا ارادہ مجھے راک گارڈن میں گھمانے کا تھا۔ میں تو اُس طرف کبھی نہیں آئی تھی۔ ایکدم اُجاڑ جگہ، سڑک سے ہٹ کر بہت اندر کی طرف۔ ایک جنگل سا لگتا تھا جس میں بَبُول کے بے شمار درخت تھے اور آدھے سُوکھے اور آدھے ہرے سرکنڈوں کے اُونچے اُونچے جھُنڈ تھے۔ اُس نے کار سڑک کے ایک طرف پارک کر دی تھی اور مجھے ساتھ لئے پگڈنڈی سے گذرتے ہوئے جنگل کے اندر جا رہا تھا۔

"کہاں لے جا رہے ہو مجھے؟"

"راک گارڈن میں"

"یہاں نہ تو کوئی راک ہے اور نہ کوئی گارڈن۔ یہ تو ایک اُجاڑ جنگل ہے۔"

"ڈر رہی ہو؟"

"ہاں۔" میں نے بڑی صاف گوئی برتی۔ مجھے واقعی ڈر لگ رہا تھا۔

"تو واپس چلیں؟"

جس لہجے اور اعتماد سے اُس نے سوال کیا وہ مجھے اُس شفّاف پانی کی طرح لگا جس کی تہہ میں نیّت کا کوئی بھی کھوٹا سکّہ پڑا ہوا نظر نہ آ رہا تھا۔ پانی اُوپر سے نیچے تک صاف اور نرمل تھا۔

"نہیں میں نے واپس چلنے کو تو نہیں کہا۔"

"اور کیا کہا ہے؟"

"صرف یہ پُوچھا ہے کہ مجھے کہاں لے جا رہے ہو؟"

"یہ سوال پُوچھنا ہی اِس بات کا ثبوت ہے کہ تمہیں مجھ پر بھروسہ نہیں۔"

میں تو اپنی بات کہہ کر پچھتا رہی تھی۔ کتنا سین سی ٹو آدمی تھا وہ، مجھے ایسا سوال نہیں کرنا چاہئے تھا۔ وہ جواب سُننے کے لئے چلتے چلتے رُک گیا۔

"رُک کیوں گئے ہو؟"

"اپنے سوال کا جواب سُننے کے لئے۔"

"تمہاری بات کا جواب یہ ہے کہ تم بڑے SENSITIVE آدمی ہو۔ اِس لئے UNPREDICTABLE بھی ہو سکتے ہو۔"

اُس نے ایک بھرپُور قہقہہ لگایا اور مجھے میرے بازوؤں سے پکڑ کر اپنے قریب کر لیا، اُس اُجاڑ جنگل کے درمیان جہاں مجھے کوئی پرندہ بھی اُڑتا ہوا نظر نہ آیا تھا۔

"پریتی، تم مجھے پہلے اچھی طرح سمجھ لو پھر ججمنٹ دینا۔"

"آل رائٹ۔" میں نے مسکراتے ہوئے اُس کی آنکھوں میں جھانکنے کی کوشش کی۔ ان گہرے پانیوں میں مجھے کھوٹی نیّت کا کوئی سکّہ چمکتا

نظر نہ آیا۔

اُس نے میرا بازو چھوڑ دیا۔ بازو کے علاوہ اُس نے میرے جسم کے کسی حصّے کو ٹچ نہیں کیا تھا۔

"تو چلو۔"

میں اُس کے ساتھ جنگل کے عین درمیان بہت کم استعمال کی جاتی ہوئی پگڈنڈی پر چلنے لگی، جس پر اُگی گھاس بھی لوگوں کے چلنے سے روندی نہیں گئی تھی، صرف ہلکے ہلکے نشان تھے جس سے پتہ چلتا تھا کہ لوگ کبھی کبھی اِس راہ سے گذرتے ہیں۔ اُس نے سگریٹ سُلگائی اور پھر دھیرے دھیرے چلنے لگا۔ وہ سگریٹ سُلگانے کو رُکا تو پل بھر کو میں بھی رُک گئی۔

"چلتے چلتے سگریٹ نہیں سُلگ سکتی کیا؟"

"سُلگ تو سکتی ہے لیکن لُطف نہیں آتا۔"

"تم تو سگریٹ سُلگانے میں بھی لُطف تلاش کرتے ہو۔"

"زندگی کا ایک بھی لمحہ بے لُطف گذارنا گناہ کرنے کے مترادف ہے۔ وہ لمحہ سگریٹ سُلگانے میں صرف ہو یا پیار کرنے میں۔ میوزک سُننے میں یا پڑھنے میں۔ بات کرنے میں یا شراب پینے میں۔ دراصل لمحہ لمحہ بھرا ہوا پر لُطف ہی جینا ہے، زندہ رہنا ہے، بقا حاصل کرنا ہے۔ اِس کے علاوہ تو جو کچھ بھی ہے وہ موت ہے۔ گناہ ہے، جرم ہے۔"

"یہ سب کچھ کہاں سے سیکھا ہے تم نے؟"

"زندگی سے۔ تم نے کچھ نہیں سیکھا ہے زندگی سے کیا؟"

"سیکھا تو ہے، لیکن جو کچھ مجھے زندگی سے مِلا ہے وہ ایکدم مختلف ہے۔ تم پر زندگی مہربان رہی ہے، مجھ پر نہیں۔"

"زندگی تو سبھی پر مہربان رہتی ہے برتی۔ جنگل میں اُگے اِن پیڑوں کی چھاؤں کی طرح۔ درختوں کی تمام شاخیں تیز نکیلے کانٹوں سے بھری پڑی ہیں۔ کسی بھی شاخ کو چھوؤ تو اُنگلیوں سے خون پھوٹ پڑے، لیکن اِن شاخوں کی چھاؤں کتنی پیاری اور گھنی اور ٹھنڈی ہے۔ کہیں کسی کانٹے کی تیز نوک نہیں۔ کہیں کسی اُنگلی سے نکلے خون کی بُوند نہیں۔ سب کچھ کتنا پیارا اور خوبصورت ہے۔"

میں ٹکٹکی باندھے اُس کے چہرے کو دیکھ رہی تھی اور وہ بڑے سکون سے سگریٹ کا دُھواں خاموش فضا میں بکھیرے جا رہا تھا۔ اُس کی تمام باتیں میری سمجھ میں نہیں آ رہی تھیں۔ کہیں کہیں اٹک جاتا تھا میرا دماغ۔ میں اُس کے چہرے کی طرف دیکھتے ہوئے رُک گئی۔

"رُک کیوں گئیں؟"

"تھک گئی ہوں۔"

"تو چلو لوٹ چلیں۔ راک گارڈن پھر کبھی دیکھ لیں گے۔"

اُس نے میرا بازو پکڑ کر مجھے ایکدم گھما دیا اور پھر پل بھر کے لئے میرے پیچھے کھڑا ہو گیا۔

مجھے لگا اُس کی شخصیت کی چھاؤں بھی ببُول کے گھنے پیڑوں کی طرح ٹھنڈی تھی اور اُس میں کہیں کسی کانٹے کی تیز چُبھن نہیں تھی اور جس طرح ببُول کے درختوں سے زرد زرد پھُولوں کی ہلکی ہلکی خوشبو نکلتی ہے۔ اُسی طرح کی ایک بے نام سی مہک اُس کے سائے سے بھی نکل رہی تھی جس کے کنٹورز میں میرا سایہ بھی مدغم ہو رہا تھا۔

وہ سڑک پر واپس پہونچنے تک خاموش رہا۔ اُس نے سڑک پر پارک کی ہوئی گاڑی کا دروازہ کھولا۔ پھر دھیرے سے میرے لئے بھی دروازہ کھول دیا۔ میں اُس کے پہلو میں سیٹ پر بیٹھ گئی۔ اُس نے کار اسٹارٹ کر دی اور ڈرائیو کرتے سمے مجھ سے کوئی بات نہ کی۔ ایکدم خاموش بیٹھا رہا۔ جیسے جنگل کا بھرپور سنّاٹا اپنے اندر سمیٹ کر واپس آیا ہو۔ مجھے لگا اُس کے دماغ میں بہت شور تھا اور وہ صرف اِس لئے خاموش تھا کہ اُس بے ہنگم شور کی کوئی پرچھائیں باہر نہ نکل سکے۔ مجھے بھی بات کرنے کی ہمّت نہ ہوئی۔ وہ چُپ چاپ ڈرائیو کرتا رہا اور میں اُس کے ساتھ والی سیٹ پر بیٹھی کھلی سُنسان سڑکوں کو بے مقصد دیکھتی رہی۔

پھر میرے ہاسٹل سے کچھ فاصلے پر اُس نے کار روک دی اور ایکبار بھرپور نظروں سے میری طرف دیکھا اور کہنے لگا۔

"میں کسی کے پیچھے کیا بھاگوں گا برتی۔ میں تو اپنا پیچھا کرتے کرتے ہی اتنا تھک گیا ہوں کہ اب اپنا تعاقب کرنا بھی مشکل لگتا ہے۔ میں تو اپنے آپ کو بھی نہیں پکڑ سکا۔ میری اپنی ذات ہی میری گرفت میں نہیں آ سکی، کسی کو کیا پکڑ سکوں گا۔"

اور اُس رات اپنے ہاسٹل کے چھوٹے سے کمرے میں دیوار کے ساتھ لگے پلنگ پر پڑے پڑے میں دیر تک اُس کے بارے میں سوچتی رہی اور بار بار مجھے یہی محسوس ہوتا رہا کہ وہ صرف اپنے آپ سے ہی پیار کرتا ہے۔ کسی دوسرے سے پیار کر ہی نہیں سکتا۔ دوسروں کو تو وہ صرف کیٹالسٹ CATALYST کے طور پر استعمال کرتا ہے جو

اُس کے خود پرستی کے پروسیس کو تیز کرنے میں اُس کی مدد کریں۔ جیسا کہ میگنیز ڈائی آکسائڈ آکسیجن کو نکالنے کے لئے پوٹاشیم کلوریٹ کی مدد کرتا ہے۔ چونکہ ہر شے کیٹالیسٹ catalyst نہیں بن سکتی، اس لئے ہر ایک شخص اُس کے خود پرستی کے پروسیس کو تیز نہیں کر سکتا۔ اسی لئے تو وہ ہر شخص سے تعلقات نہیں بڑھاتا تھا۔ شاید اسی لئے اُن لوگوں کی تعداد بہت ہی کم تھی جنھیں وہ اپنے قریب سمجھتا تھا۔

جب سے میں اُس کے قریب آئی تھی، میں نے کسی دوسری عورت کو اُس سے شدّت سے ملتے نہیں دیکھا تھا۔ یوں اُس کی شناسائی کئی عورتوں سے تھی۔ شاید اس لئے کہ وہ اکیلا تھا۔ شاید اس لئے بھی کہ وہ ایک اچھا شاعر تھا، اور بہت ہی پیارے شعر کہتا تھا اور شاید اس لئے بھی کہ اُس کے پاس ایک اچھا گھر تھا اور ایک نئی فیٹ گاڑی بھی تھی۔ مگر یہ بات میری سمجھ میں نہیں آ رہی تھی کہ عورتیں کیوں اُس کے قریب آتی تھیں۔ معمولی عورتیں نہیں۔ اچھی خاصی پڑھی لکھی ذہین عورتیں — پھر کچھ دیر کے بعد اُس سے الگ بھی ہو جاتی تھیں۔ یا تو وہ اُن عورتوں کے تقاضوں کو پُورا نہ سکتا تھا، یا وہ عورتیں اُس کے ذہنی معیار پر پُورا نہ اُترتی تھیں۔ یہ کیا مُعمّہ تھا؟ میری سمجھ میں کچھ نہ آتا تھا۔ سوگئی تو رات بھر ڈسٹرب ہی رہی۔ ایک بار تو ایسا لگا کہ عورتوں کی ایک بھیڑ نے اُسے گھیر رکھا تھا اور وہ گھبراہٹ میں بے حال ہو رہا تھا اور اُس کی سمجھ میں نہ آ رہا تھا کہ وہ اُس مجمع سے کیسے باہر نکلے۔ اور پھر ایسا ہوا کہ میں اُسے بازو سے پکڑ کر گیسوؤں، خوشبوؤں اور بدنوں کی آنچوں کی بھیڑ سے کھینچ کر باہر لے آئی۔ اُس کی سانس پھُول رہی تھی اور اُس کا تمام بدن پسینے سے تر ا بور تھا۔

"تم نے مجھے بچا لیا۔ اس کے لئے شکریہ۔"

"شکریہ کس بات کا؟"

"اِس بھیڑ میں تو میرا دم گھُٹ جاتا۔"

"تمہیں بھیڑ اچھی نہیں لگتی؟"

"نہیں۔"

مجھے لگا جیسے وہ تو ایک جوگی تھا جو گاؤں، قصبوں اور شہروں کی بھیڑ سے بھاگ کر کسی برف آلود پہاڑ کی کھوہ میں دھونی رما کر بیٹھا تھا اُس کے جسم پر ٹھنڈی بھسم ملی تھی اور اُس کی جٹاؤں میں سناٹے کی برف جمی تھی اور اُس کے ننگے بدن پر اُس کھُردرے بیتیا شامر بھی کے نشان تھے جس کا سلسلہ جانے کتنی گُذری ہوئی صدیوں سے جُڑا تھا۔ ایک دن وہ کسی ٹھنڈے پتھر پر پڑا تیز ہواؤں کے تھپیڑے سہتا، برف میں دب جائے گا اور جانے کتنی صدیوں تک اُس کا جسم برف کے مہیب تُودوں میں محفوظ پڑا سویا رہے گا اور ایک ایسی تہذیب کی گواہی دے گا جس میں صرف بھیڑ ہی بھیڑ تھی، تنہائی اور سکون کہیں بھی نہیں تھا۔

آج اُس نے بہت زیادتی کی تھی میرے ساتھ۔ جو زیادتیاں عام طور پر مرد عورتوں سے کرتے ہیں وہ اُس نے کبھی نہیں کی تھیں۔ کبھی کبھی تو میرا جی چاہتا کہ کسی لمحہ وہ مجھے زبردستی چُوم لے، صوفے پر گرا کر میری طرف سے کئے جاتے ہوئے پروٹیسٹ کے باوجود میرے جسم کو اپنی باہوں میں بھینچ ڈالے۔ لیکن وہ تو اتنا بُودا اور شریف تھا کہ اُس نے کبھی کوئی ایسی حرکت نہیں کی۔ کبھی بہت جذباتی ہو جاتا تو میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیتا اور اُسے سہلاتا رہتا اور باتیں کئے جاتا۔ بڑی گمبھیر آواز میں۔ عام اور سطحی قسم کی باتیں نہیں۔ گہری گہری، خوبصورت سی باتیں جنھیں میں کئی بار سمجھ بھی نہ پاتی تھی اور اُس کے چہرے پر نظریں گاڑے ایک ٹک اُسے گھُورتی رہتی تھی۔

"اِس طرح کیوں دیکھتی ہو مجھے؟"

"مجھے اچھا لگتا ہے، تمہیں اِس طرح دیکھنا۔"

"اور میں جو باتیں کرتا ہوں؟"

"وہ میری سمجھ میں کم آتی ہیں۔ دھیرے دھیرے سمجھنے لگوں گی۔"

"پریتی، میں پاگل ہوں کیا؟"

"نہیں میرا ہی انٹیلی جینس کوشینٹ (Intelligence Quotient) کم ہے رتن۔ مجھے تھوڑا ٹولریٹ کرو۔"

اُس نے مجھے بہت ٹولریٹ کیا۔ لیکن ٹولریشن کی بھی تو آخر ایک حد ہوتی ہے اور اُس کی وہ حد آگئی تھی۔ اُس سے آگے وہ جا ہی نہیں سکتا تھا۔ آگے بڑھنے کی کوشش کرتا تو ٹوٹ جاتا۔ اُسے نہ ٹوٹنا پسند ہے نہ جھکنا۔ اس لئے وہ اپنی جگہ پر ہی کھڑا رہا۔ وہ اپنے مقام سے ہلنا نہیں چاہتا تھا۔ آخر سب کے اپنے اپنے مقام ہوتے ہیں، اپنی اپنی جگہیں، اپنے اپنے نقطے!

اُس سے میری پہلی ملاقات آشا کی وجہ سے ہوئی تھی۔ آشا اُسی

اسکول میں کام کرتی ہے جہاں میں پڑھاتی ہوں۔ وہ ایک بہت ہی امیر ماں باپ کی بگڑی ہوئی معمولی سے خدوخال کی لڑکی ہے اور تھوڑا لنگڑاتی بھی ہے۔ اُس کی شادی پر اُس کے ماں باپ نے تقریباً ایک لاکھ روپیہ خرچ کیا تھا۔ بلیک مارکیٹ کے اِس رُوپیے سے اُنھوں نے اپنی لڑکی کے لئے ایک غریب پڑھا لکھا لیکن اسمارٹ لڑکا خرید لیا اور پھر اُسے اپنے ہی ساتھ کام پر بھی لگا دیا۔ لڑکا محنتی اور ذہین تھا۔ تین چار برس میں ہی اُس نے اپنے لئے راستہ بنا لیا اور آشا کے باپ کی فرم چھوڑ دی۔ اور جب آشا نے اپنے ہی رنگ رُوپ جیسی ایک مریل سی لڑکی کو جنم دیا تو اُس کے خاوند کی توجہ اپنے گھر سے زیادہ دوسروں کے گھروں پر بھٹکنے لگی اور اُس کا دھیان آشا کی طرف کم اور اُس کی دوستوں کی طرف زیادہ رہنے لگا۔ اُن کی طرف جو آشا کی بہ نسبت زیادہ جوان اور خوبصورت تھیں۔ اُسے بیچ میں جو ایک کھٹکا سا لگا تھا کہ اُس کا خاوند شاید اُسے چھوڑ دے، اُس کا علاج اُس نے سوچ لیا۔ اُس نے ایک کونونٹ اسکول میں ملازمت کر لی اور اپنے ساتھ کام کرنے والی خوبصورت لڑکیوں کو اپنے گھر لے جانے لگی۔ اسکول میں ڈھیروں لڑکیاں ہیں۔ آشا کی یہ اسکیم اب تک کامیابی سے چل رہی ہے۔ وہ ہر تیسرے روز پارٹی کرتی ہے اور اُس میں نئی نئی لڑکیوں کو انوائٹ کرتی ہے اور پھر اُس کا خاوند اور وہ رات کو اُنھیں اُن کے گھر چھوڑ کر آتے ہیں۔ وہ اپنے خاوند کے ساتھ اگلی سیٹ پر نہیں بیٹھتی بلکہ پیچھے کی سیٹ پر بیٹھتی ہے اور اگلی سیٹ پر کوئی اور لڑکی بیٹھتی ہے جو اُن کی مہمان بننے کے بعد اب دوسری اور تیسری بار اُن کی مہمان بنے گی اور اُس کے ساتھ پچھلی سیٹ پر بیٹھی لڑکیوں میں سے ایک آدھ کی چھٹی ہو جائے گی۔ چھٹنی کا یہ پروسیس چلتا رہتا ہے۔ اِسی پروسس کی ایک کڑی کے طور پر ایک شام میں بھی آشا کے گھر پہنچ گئی تھی۔ لیکن حقیقت کو جاننے میں کچھ وقت لگا، ایک دم نہ جان پائی۔

آشا اور اُس کے خاوند مسٹر سیٹھ کے ساتھ ہی میں اس بڑے سے گیٹ ٹو گیدر (get - together) میں گئی تھی، جہاں شعر و شاعری کا پروگرام تھا اور جس میں رتن نے بڑے ہی پیارے شعر سُنائے تھے۔ آشا اور مسٹر سیٹھ رتن کو بہت پہلے سے جانتے تھے۔ جبھی تو اُس پارٹی میں مجھے بھی ساتھ لے گئے تھے۔ پارٹی ختم ہوگئی اور مہمان دھیرے دھیرے جانے لگے تو آشا نے رتن سے کہا۔

شاعر۔ بمبئی

"آج تو اپنا آٹوگراف دے ہی دو۔ بہت دنوں سے ٹالتے آ رہے ہو۔ اور وہ شعر بھی لکھ دو جس نے سُننے والوں کو مدہوش کر دیا تھا۔"

اور پھر اُس نے اپنی نہایت ہی خوبصورت آٹوگراف بُک رتن کے سامنے کر دی اور اُس نے مُسکراتے ہوئے اپنے خوبصورت پارکر پین سے آٹوگراف بُک میں ایک شعر بھی لکھ دیا اور اپنا نام بھی۔

"لیکن شعر تو اُردو میں لکھا ہے آپ پڑھیں گی کیسے؟"

"میری فرینڈ پڑھ دے گی، اُسے اُردو آتی ہے۔" آشا نے میری طرف اشارہ کیا۔

"ونڈرفل۔ لیکن آپ نے انٹروڈیوس تو کرایا ہی نہیں اِن سے؟"

"یہ پریتی ہے۔"

"نام خوبصورت ہے۔" وہ بولا

میں خاموش تھی۔

"خود کم بخت کیا کم خوبصورت ہے!"

"یہ سوچنا پڑے گا۔" اُس نے جواب دیا

میں نے ایک نظر اُسے دیکھا۔ کتنی اکڑ تھی اُس میں۔

"پڑھواؤں اِس سے آپ کا شعر؟"

"پھر کبھی سہی۔"

اُس کے جواب سے مجھے جانے کیوں چوٹ پہنچی۔ جان بُوجھ کر لیڈ کر رہا تھا۔

"تو کل آ جاؤ ہمارے گھر۔ کھانا ہمارے ہی ساتھ کھا لینا۔ پریتی بھی آ جائے گی۔"

"میں نہیں آ سکوں گی۔"

"اگر میں نہ آؤں تب تو آپ کو اِن کے ہاں آنے میں کوئی اعتراض نہیں؟"

سوال تو مجھ سے تھا لیکن جواب آشا نے دیا۔

"میں لے آؤں گی اِسے۔ آپ ضرور آئیے۔"

آشا کا ہسبینڈ اُس سمے اُدھر دروازے کے پاس کسی عورت سے بات کر رہا تھا۔ پھر رتن بھی ہمیں چھوڑ کر چلا گیا۔

"بڑی چیز ہے کم بخت۔ لیکن شعر اچھے لکھتا ہے۔"

"شعر لکھے نہیں جاتے، کہے جاتے ہیں۔" میں نے جواب دیا

"اچھا تو زبان کی غلطیاں نکال رہی ہو" آشا مُسکرائی اور میں بھی ہنس دی۔ اور پھر ہم اُس چھوٹے سے خوبصورت ہال سے باہر

نکل آئے اور آشا اور اُس کا خاوند مجھے ہاسٹل چھوڑ کر چلے گئے۔
" کل شام ضرور آئیے گا۔ میں انتظار کروں گا۔" جانے سے پہلے وہ بولا۔
" آئے گی کیسے نہیں۔" آشا کی آواز گاڑی اسٹارٹ کرنے کے شور میں کھو گئی۔

ہاسٹل کا بند آہنی گیٹ میرے سامنے خاموش کھڑا تھا۔

اُس دن کے بعد آشا میرے لئے آشا نہیں صرف مسز سیٹھ بن گئی تھی۔ اگرچہ مخاطب میں اُسے آشا ہی کہہ کر کرتی تھی۔

اگلی شام اسکول کے بعد آشا میرے ساتھ ہی ہاسٹل آ گئی۔ اُسے خیال تھا کہ میں کھانے پر اُس کے گھر نہیں جاؤں گی۔ میں خود بھی فیصلہ نہ کر سکی تھی کہ مجھے اُس کے گھر جانا چاہیئے یا نہیں۔ اُس نے میرے ساتھ ہی ہاسٹل آ جانے سے میرے لئے فرار کا کوئی امکان نہیں چھوڑا تھا

" تمہارے گھر تو پارٹی ہے اور تم یہاں بیٹھی ہو؟"

" پارٹی تو ہر روز ہی رہتی ہے۔ یہی تو زندہ رہنے کی صورت رہ گئی ہے اب۔"

" لیکن تمہیں کیا تکلیف ہے؟ اتنا کچھ تمہارے پاس ہے تم پھر بھی شکایت کرتی ہو۔"

" اپنی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں پریتی۔"

آشا نے اُس دن وہ تمام بات مجھ سے کہہ دی جو اُس کی زندگی کا ناسور بن گئی تھی۔

" عورت پیار اور تحفظ اور عزّت چاہتی ہے۔ اگر روپیہ ہی عورت کے درد کا علاج ہوتا تو مجھ سے زیادہ سکھی عورت اس تمام شہر میں تمہیں نہ ملتی۔ لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ کبھی کبھی سوچتی ہوں کہ آخر کب تک یہ سب کچھ کر سکوں گی۔ میں اُسے کب تک گھر کی دیواروں میں قید رکھ سکوں گی ایک دن وہ ضرور مجھے چھوڑ جائے گا۔ اُس کے بعد کیا کروں گی میں؟

وہ بڑی بے دردی سے روتی رہی۔ جانے کیوں مجھے اُس سے ہمدردی نہ ہو سکی تھی۔ اُس کا خاوند آخر کیوں اُس سے بندھا ہے بلیک مارکٹ کی بٹوری ہوئی دولت کی آگ سے بچنے کے لئے ہی تو بچنے کے لئے اُسے مسٹر سیٹھ جیسے آدمی کے پلّے باندھا تھا۔ اپنے پر بڑا جبر کرنے کے بعد میں آشا سے ہمدردی کے دو لفظ کہہ سکی

مجھے جانے کیوں وہ سب ناٹک لگ رہا تھا جو اُس نے کیا تھا۔
لیکن ہوا یہ کہ آخر مجھے شام کو اُس کے گھر جانا ہی پڑا۔
وہاں زیادہ لوگ نہیں تھے۔ آشا کا خاوند تو بس مجھے ہی گھیرے ہوئے تھا۔ بات میں سے بات نکالنے کی کوشش کرتا۔ وہ اچھی گفتگو کر سکتا تھا۔ اس فن میں وہ ماہر تھا۔ آشا ہم سب پر ہلکی سی مسکراہٹ پھینک کر اِدھر اُدھر ہو جاتی۔ مجھے یہ سب بڑا عجیب لگ رہا تھا۔

گھنٹہ بھر کے بعد جب رتن آیا تو میری جان میں جان آئی۔

" یار بڑی دیر کر دی تم نے؟"

" راستے میں ٹائر پنکچر ہو گیا تھا۔"

" تمہارا یا گاڑی کا؟"

" ابھی تو گاڑی کا ہی ہوا ہے۔ مہنگائی کا یہی حال رہا تو ایک دن اپنا پنکچر بھی ہو جائے گا۔" وہ ہنسا۔

" ہاؤ آر یو؟" اب سوال مجھ سے تھا۔

" فائن" میں نے جواب دیا۔

نوکر ٹرے میں کچھ وہسکی کے اور کچھ سافٹ ڈرنکس کے گلاس لے آیا۔ آشا بھی ساتھ تھی۔ جب رتن ٹرے سے گلاس اُٹھانے لگا تو آشا نے اُس کے گلاس میں ایک دوسرے گلاس کی وہسکی بھی ڈال دی۔

" ارے یہ کیا کر رہی ہیں؟"

" نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں۔" آشا نے خالص لکھنوی انداز میں آداب عرض کی۔

مجھے آشا پر بڑا ترس آیا۔ خاوند کو باندھ کر رکھنے کے لئے بیچاری کو کیا کیا چلتر کرنے پڑتے تھے۔ بیسویں صدی کے اِس انٹرنیشنل وومن اِیر میں بھی عورت کتنی مجبور ہے!

اور پھر رتن نے اپنی مترنم آواز میں بہت پیارے شعر سُنائے۔ مجھے جانے کیوں وہ اچھا لگا۔

" آپ بھی تو ہمیں اپنا آٹوگراف دیں۔" وہ مجھ سے مخاطب ہوا۔

" میں؟"

" جی ہاں۔ لیکن میرے پاس مسز سیٹھ جیسی خوبصورت آٹوگراف بک نہیں ہے۔ میری بیاض پر ہی اپنا نام لکھ دیجئے۔ میں کبھوں گا ان شعروں میں آپ کا بھی حصّہ ہے۔"

یہ کہہ کر اُس نے اپنے شعروں کی بیاض کا پہلا خالی صفحہ میرے سامنے کھول دیا۔ میں جھینپ گئی۔ آشا اور اُس کا ہسبنڈ میری ہی طرف دیکھ رہے تھے۔ مجھے لگا جیسے میرے ماتھے پر پسینے کے قطرے اُبھر آئے ہیں

"لیکن میرے پاس تو قلم نہیں ہے۔" اپنی گھبراہٹ چھپانے کے لئے مجھے صرف یہی بات سوجھ سکی۔

"آپ اپنا پسینہ پونچھئے۔ قلم میں دیتا ہوں۔"

مہمانوں کے مختصر سے مجمع سے جو قہقہہ گونجا اُس نے میری رہی سہی ہمت بھی توڑ دی۔ اُس کی بیاض کا خالی صفحہ اور اُس کا چمکتا ہوا پارکر پن میرے سامنے تھا میں نے جلدی سے پن اُس کے ہاتھ سے چھین کر بیاض کے خالی صفحے پر اپنا نام لکھ دیا۔

اور پھر ایکدم باتھ روم کی طرف لپکی۔ آئینے میں صورت دیکھی تو گالوں کے اندر بھٹیاں سُلگ رہی تھیں اور اُدھر کمرے میں قہقہوں کے انگارے برس رہے تھے۔

ڈنر بہت دیر میں ختم ہوا۔

مہمان چلے گئے تو رتن نے آشا کے ہسبنڈ سے کہا۔

"اِن کا ہاسٹل راستے میں پڑتا ہے۔ کہیں تو میں اِنہیں وہاں ڈراپ کرتا جاؤں۔"

میں کچھ کہنا چاہتی تھی کہ آشا بولی

"لیکن ——!"

"اگر اِنہیں انکار ہے تو وہ دوسری بات ہے۔"

"مجھے تو جانا ہی ہے کوئی چھوڑ آئے۔" میں نے بڑی خود اعتمادی سے کہا۔ سوچا اس طرح ڈرتے رہنے سے تو بات نہیں بنے گی۔

رتن کار میں بیٹھ گیا اور میرے لئے اُس نے کار کا پچھلا دروازہ کھولا۔ اپنے پاس کی سیٹ والا نہیں۔

میں بیٹھ گئی۔ وہ اپنے آپ میں مگن جانے کیا گنگناتا رہا۔ مجھ سے اُس نے کوئی بات نہ کی۔ میں بھی خاموش بیٹھی رہی۔ ہاسٹل کے سامنے پہونچ کر بولا۔

"آپ کی منزل آگئی۔"

"شکریہ" میں دروازہ کھول کر کار سے باہر آئی اور پل بھر کو اُس کے قریب سڑک پر کھڑی ہوگئی۔

"ایک شعر سُن لیجئے۔"

"فرمائیے۔"

شاعر مجیبی

دشمن تمام شہر ہے کس کس کا نام لیں
دل میں کبھی آیئے تو دبے پاؤں آئیے

"بہت اچھا شعر ہے"۔ میں نے کہا

"اِسے رکھ لیجئے اپنے پاس۔" اُس نے اپنا کارڈ میری طرف بڑھاتے ہوئے کہا۔ "شاید پھر کبھی کسی ہنگامے میں ملاقات ہو جائے۔"

"بائی بائی۔" میں نے کہا اور لمحہ بھر ہی میں کار آگے نکل گئی۔ اُس نے کار کو بند نہیں کیا تھا۔ شاید زیادہ دیر رُکنا نہیں چاہتا تھا۔

اِس ہاسٹل میں سب سے اچھی بات یہ ہے کہ آنے جانے پر کار کی پابندیاں نہیں ہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ ہاسٹل میں رہنے والی کوئی ٹیچر کسی مرد کو ہاسٹل میں نہیں لا سکتی۔

ذہن میں ایک عجیب قسم کا تناؤ بنا رہا۔ میں دو دن اسکول بھی نہیں گئی۔ آشا بھی مجھ سے ملنے نہ آئی۔ میں ہاسٹل کے کمرے میں بند پڑی رہی اور چائے پیتی رہی اور اپنے ماضی کے زخم کُریدتی رہی۔ کبھی کبھی اپنے ہرے ہرے زخموں کو چھیلنے میں کتنی لذّت محسوس ہوتی ہے۔

پانچ سال پہلے میری بھی تو شادی ہوئی تھی۔

ہماری کوٹھی سات روز تک روشنیوں سے جگمگاتی رہی تھی۔ ایک دن تو بجلی کے رنگ برنگے بلب دن میں بھی جلتے رہے تھے اور دوپہر میں جاکر کسی کو اُنھیں بجھانے کا خیال آیا تھا۔

آخر شہر کے سپرنٹنڈنٹ پولیس کی لڑکی کی شادی تھی، اُن کی اکلوتی لڑکی کی شادی جس کو اُنھوں نے اَن پڑھ ماں کے سائے سے دور رکھ کر کئی برسوں تک کانونٹ سکولوں میں اور ٹاپ کلاس کالجوں میں تعلیم دلوائی تھی۔ گھر میں ماں کی حیثیت صرف ایک منیجر کی تھی، جو گھر چلاتی تھی۔ گاؤں کے رشتہ داروں سے لین دین کا حساب رکھتی تھی اور کبھی گھر سے باہر نہ جاتی تھی۔ میری ماں ڈیڈی کے ساتھ کبھی کسی فنکشن یا کسی دعوت میں نہیں گئی۔ پہلے تو ڈیڈی خود اُسے اپنے ساتھ لے جانے سے گریز کرتے رہے اور بعد میں جب ڈیڈی کی عمر زیادہ ہو گئی اور ان کی داڑھی اور مونچھوں کے بال سفید ہو گئے اور پیٹ بھی بڑھ گیا تو اُن کے کہنے پر بھی ماں نے اُن کے ساتھ کسی فنکشن یا دعوت میں جانے سے انکار کر دیا۔ میں نے خود اپنے ہی گھر میں تعلقات کا یہ روپ برسوں تک بھی دیکھا ہے۔ میری ماں اَن پڑھ ضرور تھی، لیکن بڑی صحت مند اور حسین تھی۔ اُس کا حُسن بھی اُس کے تعلیم یافتہ نہ ہونے کی کمی کو پورا

نہ کرسکا اور یہ کسک ادھیڑ عمر کے بعد بھی اُس کے دل و دماغ میں سُلگتی رہی، وہ تو اس عمر میں بھی بڑی گریس فل لگتی تھی جبکہ ڈیڈی نے بے تحاشہ شراب پی پی کر اپنی صحت کا ستیاناس کر ڈالا تھا اور اُن کا پیٹ اتنا فیلی ہوگیا تھا کہ وہ ایک پولیس افسر کی بجائے ایک تھوک کے بیوپاری لگنے لگے تھے۔ پولیس یونیفارم میں تو وہ اور بھی بے ڈھنگے لگتے تھے۔ ایک بار جب وہ ماں کو ایک پارٹی میں لے جانے پر بہت بضد ہوئے تو ماں نے کہا کہ اُسے اب اُن کے ساتھ جاتے ہوئے شرم آتی ہے۔ وہ بڑے دائیلڈ ہوگئے اور اُس رات میں وہ پارٹی سے واپس آئے تو اُنھوں نے ماں کو پنجابی میں بڑی بڑی وزنی اور گندی گالیاں دیں۔ اگلی صبح ناشتے کی میز پر میں نے ڈیڈی سے کہا تھا

"ڈیڈی یُو بی ہیوڈ راِدر وِیری اَن کلچرڈ دے وِدھ ممّی لاسٹ نائٹ۔"

"شی ڈِی زرو زِ اِٹ۔"

"دِس اِز ویری اَن فیر۔"

"اَن فیر دی بچّی، آئی ہیو نوِن ہر فار فُل ٹوینٹی ایرز"

اِس کا یہ مطلب نہیں کہ آپ ممّی کی انسلٹ کریں۔"

"یو مائنڈ یُور اون بزنس۔" وہ گرجے

میں ڈیڈی کا جواب سُن کر خاموش ہوگئی تھی۔ وہ اس مُوڈ میں بہت کم ہوتے تھے جب اُن سے بحث کی جاسکتی تھی۔ دراصل آرگیو کرنا اُنھیں بنیادی طور پر ناپسند تھا، چاہے وہ اُن کا کوئی ماتحت ہو یا گھر کا کوئی فرد۔ میں تو کلاک کے اُس پینڈولم کی طرح تھی جو ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک جھُولتا رہتا ہے۔ ایک طرف ڈیڈی تھے اور دوسری طرف میری ماں تھی اور میری سمجھ میں یہ نہیں آتا تھا کہ میں کس کا ساتھ دُوں اور اس بات نے میرے ذہن میں کئی برسوں سے ایک کان فلکٹ پیدا کر رکھا تھا جو وقت کے ساتھ ساتھ ایک لگاؤ بنتا گیا اور آخر ناسُور کی شکل اختیار کر گیا جب تک میں کانو ینٹس اور کالج کے ہاسٹلوں میں رہی مجھے اس کا بہت شدید احساس نہ ہوا لیکن جب تعلیم سے فارغ ہو کر گھر آگئی تو مجھے لگا کہ میں ایک ایسی مختصر سی جگہ پر کھڑی تھی جسے نومینز لینڈ کہا جاسکتا تھا اور جس کے دونوں طرف مخالف فوجیں کیل کانٹے سے لیس ایک دوسرے پر ہلّہ بولنے کے لئے تیار تھیں اور میرے ہاتھ میں ایک سفید جھنڈی تھی جسے میں ہوا میں ہرا کر فوجوں کو آپس میں ٹکرانے سے روک رہی تھی۔ کبھی کبھی مجھے لگتا کہ ایک لمحہ ایسا آجائیگا جب دونوں فریقین میں سے کوئی بھی میری سفید جھنڈی کی پرواہ نہ کرے گا اور دونوں ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑیں گے اور میں اُن کے پاؤں تلے روندی جاؤں گی اور میرے ہاتھ میں پکڑی سفید جھنڈی ٹکڑے ٹکڑے ہو کر دُھول میں رل جائے گی۔

جب میری شادی طے ہو رہی تھی تو میں نے بار بار انکار کرنے کے بعد آخر اس پرپوزل کو منظور کر لیا کہ شاید یہ ایک ایسا موقع ثابت ہو جب ڈیڈی اور ماں کے درمیان پچھلے بیس بائیس برس کی چیلنج ہوئی خانہ جنگی ختم ہوجائے۔ اُن کے آپسی اختلافات میرے لئے ایک بہت بڑا ادبیشن بن گئے تھے۔ کچھ روز تو واقعی ایسا لگا بھی کہ ویت نام جیسی پُرانی خانہ جنگی ختم ہوگئی ہے اور اب ہمارے گھر میں سکون ہوجائے گا۔

اگلے دن برات آنے والی تھی۔ ماں اور ڈیڈی بہت خوش تھے، تھوڑی تھوڑی دیر بعد آپس میں کھسر پھسر کرنے لگتے تھے میں اُنہیں اِس طرح گھُل مِل کر باتیں کرتے دیکھتی تو مجھے بڑا اطمینان ہوتا۔ اگر میری مرضی کے خلاف ہونے والی شادی سے وہ دونوں آپس کے اختلافات بھُول سکتے تھے تو میرے لئے یہی بہت تھا۔ ڈیڈی اب کچھ ماہ میں ریٹائر ہوجانے والے تھے۔ اس کے بعد وہ گاؤں چلے جائیں گے اور زمینوں کی دیکھ بھال کریں گے۔ ماں بھی اپنے پُرانے ماحول میں لوٹ جائے گی اور دونوں زندگی کے آخری دَور میں حقیقی رفیق بن کر جئیں گے۔ اِن ہی خیالات میں اُلجھی ہوئی شادی کی بے ہودہ قسم کی رسومات کو چُپ چاپ دیکھے جارہی تھی اور جہاں کہیں میری ضرورت تھی اُن میں حصّہ بھی لے رہی تھی۔ ہاتھوں میں مہندی لگی، ہاتھی دانت کی سُرخ سُرخ چوڑیاں کلائیوں میں چڑھائی گئیں، الھنڈ پاٹھ رکھا گیا۔ گاؤں سے آئے ہوئے گندے اور بے ہودہ قسم کے رشتہ داروں کے فضول تقاضوں کا شور ہوتا رہا لیکن میں ایکدم خاموش تھی مگر جب رات کو جوان لڑکیوں نے ڈھولک پر اپنی اُونچی، کھُلے گلے کی آوازمیں پنجابی ٹپّے گائے تو میں کھِل اُٹھی۔ لگا جیسے روشن پھُلجھڑیاں فضا میں چھُوٹ رہی تھیں اور چاندنی کے فرش پر گر رہی تھیں اور ستارے اُن بجھے ہوئے ٹکڑوں کو چُن رہے تھے اور خوشی سے ناچ رہے تھے۔ جب ایک لڑکی نے اپنی پاٹ دار جوان آواز میں یہ بولی اُچھالی تو قہقہوں کے پھُول برسنے لگے۔

مُنڈا موہ لیا تویتاں والا
دمڑی دا سک مل کے

شاعر۔ بمبئی

جس لڑکے سے میری شادی ہو رہی تھی وہ ہمارے ہی دُور کے رشتہ داروں میں سے تھا۔ وہ بچپن میں بڑا بیمار رہا کرتا تھا اور اُس کی تلّی بڑھی رہتی تھی اور اُس کا رنگ ایکدم پیلا رہتا تھا۔ اُس کی ماں ہمیشہ ہی اُس کے گلے میں تعویذ ڈالے رکھتی تھی جو اُس نے کسی مسلمان فقیر سے حاصل کیا تھا۔ کالے دھاگے میں پرویا ہوا تانبے کا وہ تعویذ ہمیشہ ہی اُس کے گلے سے لٹکا رہتا تھا۔ اُس کا نام گوربخش سنگھ تھا لیکن اُس کی ماں اُسے بخشو کہہ کر پُکارتی تھی اور گاؤں میں اُس کا نام 'توتیاں والا مُنڈا' پڑ گیا تھا۔ جب وہ گاؤں کے پرائمری اسکول میں داخل ہوا تو اُس کی ماں روز صبح اُسے اسکول چھوڑنے جاتی اور جب چھٹی ہوتی تھی تو اُسے ساتھ لانے کے لئے دوبارہ اسکول جاتی تھی۔ وہ ہمیشہ شکایت کرتا تھا کہ اسکول کے لڑکے اُسے تنگ کرتے ہیں اور پیٹتے ہیں۔ ہر تیسرے روز اُس کی ماں گاؤں میں کسی نہ کسی گھر میں اپنے بیٹے کے لئے جھگڑا کرنے جاتی اور پھر لوٹ کر اپنے زرد پیلے کسمساتے ہوئے توتیاں والے مُنڈے کے مُنہ میں بھینس کے تھنوں سے دُودھ نکالتے وقت تازہ دُودھ کی دھاریں ڈالتی، لیکن دُودھ کی تازہ دھاریں اور گلے میں پڑا ہوا تانبے کا تعویذ اور گاؤں کی عورتوں سے اُس کی ماں کی روز روز کی لڑائی، کسی سے بھی تو بخشو کی صحت میں فرق نہ پڑا تھا۔

اور پھر 'توتیاں والا مُنڈا' پرائمری اسکول سے نکل کر پاس کے گاؤں کے ہائی اسکول میں داخل ہو گیا اور آخر دو تین بار فیل ہو کر میٹرک پاس کر ہی گیا۔ اور اُس کے بعد اُس کی ماں اُسے فیروزپور میں اپنے بھائی کے پاس چھوڑ آئی جہاں اُس نے بی۔ اے میں داخلہ لے لیا۔

وہیں فیروزپور میں ہی میں نے گوربخش سنگھ کو پہلی بار دیکھا تھا۔

میں فیروزپور میں اپنی موسی سے ملنے گئی تھی۔ گوربخش سنگھ میرے کزن کے ساتھ پڑھتا تھا۔ اُنھیں کے گھر میری اُس سے پہلی ملاقات ہوئی تھی۔ تانبے کا تعویذ اب بھی اُس کے گلے میں تھا۔ صحت تو اُس کی کچھ اچھی ہو گئی تھی، لیکن ویسے وہ بڑا بھونڈا سا لگتا تھا۔ پگڑی تک باندھنا تو اُسے آتا نہیں تھا۔ یُوں ہی رنگدار ململ کے تھان کو سر پر لپیٹے رکھتا تھا۔ داڑھی مونچھیں تھیں، لیکن بالوں کی ایکدم وائلڈ گروتھ تھی۔ ایک بال بھی ترتیب سے نہ رکھ سکتا تھا وہ۔ میرا کزن تو اُس کے مقابلے میں بے حد اسمارٹ لگتا تھا۔ ایک روز یہ دونوں مجھے پکچر لے گئے، کوئی انگلش مووی تھی۔ میں نے ہال میں بیٹھے ہوئے کانونٹ کے سیکھے تلفظ والی انگریزی جھاڑی تو دونوں ہی بڑے مرعوب ہوئے۔ گوربخش پر تو ایسا رُعب پڑا کہ اُس نے تو میرے ساتھ ٹھیٹھ ماجھے کی پنجابی میں گفتگو کرنا شروع کر دی۔ میں انگریزی میں بات کرتی وہ جواب پنجابی میں دیتا۔ میں نے جب تیز تیز انگریزی میں ایلزبیتھ ٹیلر، مونیا لارین، رچرڈ برٹن اور شیرٹ کے نام لے لے کر انگلش پکچروں اور اداکاروں کے بارے میں باتیں شروع کیں تو بے چارہ پنجابی میں بھی بات کرنا بھول گیا۔ مجھے بڑا مزہ آ رہا تھا۔

"تم نے تو اس پر اتنا رُعب جما دیا ہے کہ بے چارہ زبان بھی نہیں کھولتا اب۔" میرے کزن نے کہا۔

"گویا میں نے زبان کو لگام ڈال دی ہے۔"

میرا کزن میرا جواب سُن کر بڑے زور سے ہنسا اور پکچر ہال میں ہمارے آگے پیچھے کی سیٹوں پر بیٹھے لوگ بڑی قہر آلود نظروں سے ہمیں دیکھنے لگے۔

"پکچر سمجھ میں نہیں آتی تو چلے جاؤ۔ ہمیں کیوں غصّے سے دیکھتے ہو؟" میں نے پلٹ کر پچھلی دو سیٹوں پر بیٹھے دیہاتی قسم کے لڑکوں کو ڈانٹا تو وہ ایکدم خاموش ہو گئے۔

پکچر ختم ہو جانے کے بعد گوربخش سنگھ ہمارے ساتھ آنے کی بجائے اپنے گھر چلا گیا۔ بے چارہ بڑا گھبرایا ہوا لگتا تھا۔

راستے میں میرے کزن نے کہا

"گوربخش کہتا ہے میری شادی اِسی لڑکی سے کرا دو۔"

"کس لڑکی سے؟"

"جو اس وقت میرے ساتھ چل رہی ہے۔"

"تمہارا مطلب مجھ سے ہے؟"

"ہاں"

"اُس سے کہو ہر روز صبح سویرے دو میل کی دوڑ لگایا کرے اور پھر آئینے میں اپنی صورت دیکھا کرے۔"

یہ کہہ کر میں زور سے ہنس دی تھی۔

اور جب ایک ہفتے کے بعد میں فیروزپور سے واپس آئی تو میرے کزن نے مجھے بتایا کہ گوربخش نے صبح سویرے دو میل کی دوڑ لگانا شروع کر دی ہے اور پگڑی باندھنے کی ٹریننگ لینے لگا ہے اور داڑھی اور مونچھوں پر فکسو لگانے کی بھی سوچ رہا تھا۔ میں اُس کی بات سُن کر دیر تک ہنستی رہی۔ مجھے اِسی طرح ہنستے ہوئے دیکھ کر موسی نے کہا

"اتنا مت ہنسو پریتی۔ کیا معلوم واہگورو تمہارا بیاہ گوربخش ہی سے کرا دیں۔"

"اِس لئے کہ میں اتوار کو گوردوارے نہیں جاتی، واہگورو ان چھوٹی چھوٹی باتوں سے ناراض نہیں ہوتے آنٹی جی۔"

"کبھی کبھی ناراض ہو بھی جاتے ہیں۔" میرے کزن نے ہنس کر جواب دیا۔

"میں اُنھیں منا لوں گی۔ لیکن گوربخش سے شادی نہیں کروں گی۔ وہ بھی کوئی لڑکا ہے۔"

"کیوں کیا بُرائی ہے اُس میں؟"

"یہی کہ کوئی بُرائی نہیں ہے۔"

اور جب میں فیروز پور سے واپس آگئی تو گوربخش سنگھ کے بارے میں ایک بار بھی نہ سوچا۔ اُس کے بارے میں سوچنے کو تھا بھی کیا؟ صرف اُس کے گلے میں بندھا ہوا تانبے کا میلا سا تعویذ!

بعد میں مجھے یقین ہو گیا کہ مندر اور گوردوارے نہ جانے سے بھگوان اور واہگورو ضرور ناراض ہوتے ہیں ورنہ میرے بار بار انکار کرنے کے باوجود میری شادی بخشو سے کیوں ہوتی۔ جب اُس سے میری شادی طے ہوئی اُس سمے وہ آرمی میں کیپٹن تھا بی۔ اے کرتے ہی اُس نے آرمی جوائن کر لی تھی۔ اُس کی پوسٹنگ فیملی اسٹیشن پر ہی تھی۔ اس لئے شادی کے بعد میں اُس کے ساتھ ہی چلی گئی۔

جو تعویذ کبھی اُس کے گلے میں ہوتا تھا، اب وہ کیپٹن گوربخش سنگھ ڈھلوں کے بائیں بازو سے بندھا ہوا تھا۔ یہ مجھے اُس وقت معلوم ہوا جب اُس نے مجھے اپنے ننگے جسم کے ساتھ کس کر چمٹا لیا۔ میرا نے تعویذ سکتا نبے کے خول کا ایک کونہ میری پیٹھ میں گڑ گیا۔ میں تڑپ کر اُس کے بازوؤں سے نکل گئی۔

"کی ہویا اے تینوں؟"

"سوئی سی چبھی ہے میری پیٹھ میں۔"

اور پھر کیپٹن گوربخش سنگھ کا شراب سے بجڑتا ہوا قہقہہ گونجا اور اُس نے کہا۔

"توں تاں کُڑئے سوئی کولوں ڈر گئی ایں۔ ایتھے تاں برچھیاں پار ہویاں نے چھاتی وچ۔"

میں سہم گئی۔ اُس نے ایک بار پھر مجھے زور سے اپنی طرف کھینچ کر اپنے ننگے جسم کے ساتھ چمٹا لیا۔

"جے کرے کوئی برچھی چبھ گئی تاں کی کریں گی؟"

شاعر۔ چیچی

اُس نے میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہا اور اِس بار اُس کی کلائی میں پڑا ہوا لوہے کا کڑا میری گردن میں اِس بُری طرح سے چبھا کہ میں تڑپ ہی تو اُٹھی۔

"توں جٹاں دی کُڑی نہیں، بانیاں دی کُڑی جاپنی ایں۔"

اُس نے مجھے دھکا دیتے ہوئے کہا

"جٹاں دی کُڑی ہاں، قصائیاں دی نہیں۔"

"توں مینوں قصائی کہنا ایں۔" ایک زنّاٹے دار تھپڑ میرے گال پر پڑا اور درد کی ایک جلتی ہوئی لہر میرے ننگے بدن کی نس نس میں دوڑ گئی "جیہڑا بیترلی دو دو میل کی دوڑ لگاندا رہیا سی۔ اے او گوربخش سنگھ نہیں۔"

وہ تو دو دو میل کی دوڑیں لگا کر بہت آگے نکل گیا تھا اور میں وہیں کھڑی تھی جہاں کانوینٹ کے گیٹ سے باہر آکر رُکی تھی۔ اُس نے تو بہت فاصلہ طے کر لیا تھا۔ میں تو اپنی ہی جگہ پر کھڑی رہ گئی تھی۔ میں تو یہاں یہ سوچ کر آئی تھی کہ شادی کے بعد میں بڑی ڈامینیٹنگ کیپیسٹی میں ہوں گی لیکن یہ تو تمام پروسس ہی ری ورس ہو گیا تھا۔ اُسی طرح جیسے میرے اپنے گھر میں میرے ڈیڈی اور میری ماں کے تعلقات میں ہوا تھا۔ مجھے لگا، کئی برس پہلے فیروز پور میں میں نے جو اُس کی اِنسلٹ کی تھی وہ اُسے اب تک نہ بھولا تھا اور ایک ایک بات کا بدلہ لینے پر تُلا ہوا تھا۔

"یُو ہیل وِتھ یُو بخشو۔" میں نے چیخ کر کہا

"شٹ اپ یُو ڈرٹی بچ۔"

وہ تڑپ کر میری طرف لپکا، مجھ پر وار کرنے کے لئے، لیکن لڑکھڑا گیا وہ بیڈ رُوم میں بھی تو اب تک پیتا رہا تھا اور میں نے اُسے روکا نہیں تھا۔ کبھی تو شاید وہ نرم بھی ہو جاتا۔ شاید وہ بھی چاہتا تھا کہ میں اُسے ٹوکوں۔ لیکن مجھے تو لطف آرہا تھا اُسے بہکتے ہوئے دیکھ کر۔ اُس نے پھر ایک بار اُٹھنے کی کوشش کی لیکن دوبارہ لڑکھڑا گیا اور وہیں پلنگ پر ہی لُڑھک گیا۔ میں بیڈ رُوم کا دروازہ باہر سے بند کر کے ڈرائنگ رُوم کے صوفے پر لیٹ گئی، اور دیر تک روتی رہی۔ وہ کچھ دیر بند کمرے میں گالیاں بکتا رہا اور پھر خود ہی خاموش ہو گیا۔ بے ہوش ہو کر گر گیا تھا شاید۔

میں رات بھر جاگتی رہی اور وہ جانے کب تک سوتا رہا۔ اگلی صبح اُس کے جاگنے سے پہلے ہی اُس کا گرھوالی اردلی مجھے ریلوے اسٹیشن چھوڑ آیا۔ جب تک ٹرین اسٹارٹ نہ ہوئی بے چارہ پلیٹ فارم پر ہی

گھورتا رہا۔ میں نے گاڑی چلنے سے پہلے اُسے دس رُوپے بطور انعام دئیے

"صاحب سو رہے ہیں اُنھیں ڈسٹرب مت کرنا۔"

"جی اچھا میم صاحب۔"

"صاحب سے کچھ کہنا ہے۔" اردلی نے لمحہ بھر بعد پُوچھا

"کہنا میم صاحب کو ایک ارجنٹ کام تھا' وہ چلی گئیں۔"

"ٹھیک ہے میم صاحب۔"

پھر ٹرین اسٹارٹ ہوگئی اور وہ گڑھوالی اردلی اپنی بڑی ہی درد بھری مسکراہٹ سے ہاتھ جوڑ کر مجھے الوداع کرتا رہا۔

جب شادی کے تیسرے ہی دن میں اکیلی واپس پہونچی تو ماں اور ڈیڈی حیران ہوگئے۔

"گور بخش کہاں ہے؟" ڈیڈی نے پُوچھا

"وہ آج ہی کسی ٹریننگ پر گیا ہے۔"

"لیکن کہاں؟ وہ تو کہہ رہا تھا اب سال بھر کہیں نہیں جائے گا۔"

"وہ بہت ایفی شینٹ آرمی آفیسر ہے۔ اُس کی کئی جگہ ضرورت ہے۔"

"تم اُس سے کہیں جھگڑا تو نہیں کر آئیں؟" ماں نے سوال کیا

"تمہاری بیٹی بھلا کسی سے جھگڑ سکتی ہے۔" میں نے مسکرا کر جواب دیا۔

"مجھے یہی ڈر تھا۔"

"کیا ڈر تھا تمہیں؟ تم ڈرا کم کرو ماں۔ بہت بڑی ہوگئی ہو۔"

"لیکن ہُوا کیا' کچھ بتاؤ تو سہی۔" ڈیڈی بولے

"جو آپ کا ماں سے ہُوا کرتا تھا۔ جو ہر اَن ریزنیبل مرد کا ہر ریزنیبل عورت سے ہوتا ہے۔"

"اُسے ایسا نہیں کرنا چاہئیے تھا۔ وہ اُلّو کا پٹھا ہے۔"

"گالی دینے سے اُس کی خصلت تو نہیں بدل جائے گی۔ چھوڑئیے ڈیڈی۔"

ڈیڈی کی غصّہ بھری آنکھوں میں آنسو تیر گئے۔ ماں تو ایکدم پھُوٹ ہی پڑی۔ اولاد کا دُکھ کتنا جانکاہ ہوتا ہے ماں باپ کے لئے۔ میں سر جھکائے دوسرے کمرے میں چلی گئی۔

اور پھر کچھ ہی مہینوں بعد ڈیڈی سروس سے ریٹائر ہوگئے اور ہم سب اپنے گاؤں چلے آئے۔ ماں تو گاؤں میں آکر بہت خوش تھی لیکن میرا دل نہیں لگا تھا۔ ڈیڈی ایکٹو لائف سے کٹے تو ایکدم ہی ڈھ گئے۔ ہفتوں میں ہی یُوں لگنے لگے جیسے برسوں سے بیمار چلے آرہے ہوں اور پھر ایک دن دیکھتے ہی دیکھتے اُن کی ارتھی بھی اُٹھ گئی۔ ڈیڈی کے گھُٹن گئے مُردہ جسم کو آگ کے حوالے کرکے واپس آئی اور لوگ دھیرے دھیرے اپنے گھر چلے گئے تو مجھے محسوس ہوا کہ باپ چاہے اپاہج ہی ہو اُس کے ڈھلتے ہوئے سائے میں بھی اولاد کے لئے بڑا مضبوط تحفّظ پنہاں ہوتا ہے۔ یہ سایہ چھن جائے تو حالات کا سُورج اولاد کے سر پر سوا نیزے کی دُوری پر آجاتا ہے۔ اُس کی آگ تحفّظ اور اعتماد کے ایک ایک تنکے کو جلا کر راکھ کر ڈالتی ہے۔ ڈیڈی کی راکھ ٹھنڈی ہونے سے بھی پہلے اُن کے رشتہ داروں نے زمین اور جائداد کے جھگڑے کھڑے کر دئیے اور ماں جس نے تمام زندگی گھر سے باہر قدم نہ رکھا تھا' مقدمے بازی میں اُلجھ گئی۔ اُن ہی دنوں گور بخش سنگھ ایک شام ہمارے گاؤں آیا اور ماں سے اصرار کیا کہ وہ مجھے اُس کے ساتھ بھیج دے۔ میں نے اُس کے ساتھ جانے سے انکار کر دیا۔ پھر اُس نے مجھ سے علیحدگی میں بات کی۔

"مجھے پہلی ہی رات وائلنٹ نہیں ہونا چاہئیے تھا' آئی ایم سوری۔"

"بٹ آئی ایم ہیپی اوور اِٹ"

"تم میرے ساتھ چلو۔ آئی وانٹ یُو ویری بیڈلی۔"

"بٹ آئی ڈونٹ لائک یُو ایٹ آل۔"

"ساری لائف اِس طرح گذارنا ممکن نہیں ہوگا۔"

"دِس اِز مائی پرابلم۔ میں اِس سچویشن کا مقابلہ کرسکتی ہوں۔"

"تم اِس کا مقابلہ نہیں کرسکو گی۔"

"اِٹ اِز نن آف یُور بزنس۔"

"یُو آر اے فول۔"

"یُو آر اے گریٹر فُول ٹو ہیو کم اوور ہیئر"

وہ تو شاید رُک بھی جاتا اُس شام' لیکن میں اِس کرختگی سے پیش آئی کہ اُس کا رُکنا ممکن ہی نہ رہا۔

پھر کچھ دن کے بعد اُس کی ماں آئی۔ اُس نے اپنے بیٹے کی طرف سے معافیاں مانگیں اور بار بار مجھے اپنے سینے سے لگانے کی کوشش کرتی رہی لیکن مجھے تو اُس سے گھِن آنے لگی تھی۔ میں اُس کے نزدیک تک نہ گئی۔ ماں نے کہہ دیا کہ یہ میرا ذاتی معاملہ تھا اس لئے وہ مجھے مجبور نہ کرسکتی تھی۔ اُس کی ماں بسورتی ہوئی لوٹ گئی۔

پھر کچھ دن گذرنے کے بعد گور بخش سنگھ کا خط آیا۔ اُس نے

میرے واپس آجانے کے لئے بڑا اصرار کیا تھا اور اپنی غلط سلط فوجی انگریزی میں بے پناہ محبت کا اظہار کیا تھا اور ساڑی کا ایک پارسل بھی بھیجا تھا۔ وہ پارسل میں نے لوٹا دیا اور خط پڑھ کر پھاڑ ڈالا۔ اُس کے جواب میں ایک سطر بھی نہ لکھی۔

ماں زمین اور جائداد کے دو ایک مقدمے تو جیت گئی لیکن جو اہم مقدمے تھے اُن کا فیصلہ ہمارے حق میں نہیں ہوا تھا۔ بہت سے عدالتی فیصلے کیوں حق میں نہیں ہوتے اِس کے بارے میں ماں جانتی تو تھی، لیکن اِس کا خاطر خواہ انتظام نہ کر سکی۔ ایک ایسا وقت بھی آگیا جب اُسے لگا کہ وہ اپنے ہی گاؤں میں اپنے ہی لوگوں کے درمیان وقار سے نہیں رہ سکتی ہے۔ اور ایک دن وہ میرے ساتھ گاؤں چھوڑکر فیروز پور میں اپنی بہن کے پاس آگئی۔ میرا وہ کزن بھی جس کے ساتھ میں گوربخش سنگھ سے میری پہلی ملاقات ہوئی تھی آرمی میں کیپٹن تھا اور ایک نان فیملی اسٹیشن پر پوسٹیڈ تھا اور اُس کی بیوی اور ایک خوبصورت بچہ فیروز پور ہی میں رہتے تھے۔ وہ بڑی سویٹ سی لڑکی تھی اور مجھ سے بڑی گھُل مل گئی تھی۔ میں ایک بار جب اُس کے ساتھ پکچر گئی تو سینما ہال میں بیٹھے کئی برس پہلے کی اُس گفتگو کے ٹکڑے یاد آتے رہے جو یہیں کسی دوسری سیٹ پر بیٹھے گوربخش سنگھ سے ہوئی تھی۔ میں دیر تک مزے لے لے کر وہ سب گفتگو ری پیٹ کرتی رہی اور ہم دونوں ہنستی رہیں۔ اب کی بار کسی نے ہمیں ٹوکا نہیں تھا۔ شاید لوگ زیادہ کلچرڈ ہو گئے تھے۔

میں نے فیروز پور کینٹ کے ایک پرائیویٹ اسکول میں ملازمت کر لی۔ اُنہی دنوں میرا کزن انیول لیو پر آیا تو مجھے گوربخش سنگھ کے کارناموں کا پتا چلا۔ اُس کی حد سے زیادہ شراب نوشی کی وجہ سے سرزد ہوئی بے قاعدگیوں پر اُس کا کورٹ مارشل ہو رہا تھا۔ ایک دن اُس نے کہا۔

"گوربخش نے دو دو میل کی دوڑ لگا کر تمہیں تو حاصل کر لیا لیکن آخر میں بےچارہ ہار گیا۔"

"وہ ٹیمپو قائم نہ رکھ سکا۔" میں نے قہقہہ لگایا۔ اُس قہقہے میں سبھی شریک ہو گئے۔ پھر اُس نے کہا۔

پھر اُس نے کہا

"لائف ہیز بین رادر ہارش ٹو یو۔"

شاعر ہمیشہ

آئی آلسو ہیو ناٹ ہیرڈ سافٹ ٹو ہر"

"ٹو یو مم؟" اُس کی بڑی ہی سویٹ اور پالشڈ بیوی نے سوال کیا

"لائف رنکو۔" بڑا لاڈ کا نام تھا اُس چارٹ لڑکی کا۔

میرا جواب سُن کر وہ خوب زور سے ہنسی۔ جیسے میری بات کی تائید کر رہی ہو۔

اور پھر ایک دن مجھے محسوس ہوا کہ ماں کا اور میرا اُن لوگوں کے ہاں اس طرح پڑا رہنا بھی مناسب نہیں تھا۔ موسی اور رنکو کے بار بار روکنے پر بھی ہم اپنے گاؤں واپس چلے آئے۔ ماں نے بھی حالات سے سمجھوتہ کر لیا تھا اور ڈیڈی کے رشتہ دار بھی اب زمین کا بہت سا حصہ حاصل کر لینے کے بعد ٹھیک ہو گئے تھے۔ لیکن میں اپنے آپ کو بدلتے ہوئے حالات کے مطابق نہ ڈھال سکی اور ایک دن اجازت لے کر اِس کانوینٹ اسکول میں سروس کرنے چلی آئی جس کے لئے کچھ ہی روز پہلے انٹرویو دیا تھا۔ کچھ ماہ تو ہر سنیچر ماں سے ملنے گاؤں جاتی رہی اور پھر دھیرے دھیرے یہ معمول بھی بدلتا گیا۔ ایک آدھ بار ماں کو بھی ساتھ لے آتی۔ وہ دو چار روز میرے پاس رہ کر گاؤں چلی جاتی۔ پھر یہ معمول بھی بدلتا گیا اور اب تو کئی کئی مہینے گذر جاتے ہیں ماں سے ملے ہوئے۔ اب اُس نے بھی اپنا زیادہ وقت سنتوں کی سنگت میں گذارنا شروع کر دیا ہے اور ڈیڈی کے رشتہ دار بھی اب اُس کی عزت کرنے لگے ہیں۔ اُنھیں شاید یہ خیال ہے کہ ماں کی موت کے بعد جب وہ زمین اور جائداد کے لئے پھر مقدمہ کریں گے تو فیصلہ اُن ہی کے حق میں ہوگا کیونکہ مجھے مقدموں سے قطعی کوئی دلچسپی نہیں۔

ابھی کچھ ہی ہفتے پہلے گوربخش میرے ہاسٹل آیا تھا اچانک بغیر اطلاع کے۔ میں نے بڑی بے اعتنائی برتی۔ میں نے تو کسی کو یہ بھی نہیں بتا رکھا تھا کہ میں شادی شدہ ہوں۔ یہ تو اچھا ہوا کہ جب وہ مجھ سے ملنے آیا، اُس وقت ہاسٹل میں کوئی نہیں تھا ورنہ پوزیشن بڑی آکورڈ ہو جاتی۔ وہ تو اب پہچانا بھی نہ جاتا تھا۔ شراب آدمی کا کیا حال کر سکتی ہے، اِس کا اندازہ اُسے دیکھتے ہی ہو گیا۔ میں نے اُس سے یہ بھی نہ پوچھا کہ وہ کہاں تھا اور اُس کے کورٹ مارشل کا کیا ہوا۔ اور کیا اب تک وہ آرمی ہی میں ہے یا نکال دیا گیا ہے میں نے تو دو ٹوک بات کی، وہیں باہر ہاسٹل کے لان میں کھڑے کھڑے

بیٹھنے کو بھی نہیں کہا اُس سے۔

"کہو کیا چاہتے ہو؟"

"میں سیپریشن کے لئے دعوے کر رہا ہوں۔"

"تو کرو، مجھ سے کیوں پوچھتے ہو؟"

"کہیں کوئی اعتراض تو نہیں؟"

"بالکل نہیں۔ مگر سیپریشن کی گراؤنڈ ایڈلٹری رکھنا تاکہ میں بھی انکار نہ کروں۔ کچھ اور گراؤنڈ رکھو گے تو جلدی فیصلہ نہ ہو سکے گا"

وہ حیرت سے میری طرف دیکھ رہا تھا۔

"تو تم اپنی ضد پر اڑی ہو؟"

"ہاں۔ اور مجھے مقدمے بازی سے کوئی دلچسپی نہیں۔ تم اب جا سکتے ہو۔"

"بہتر!"

"میری کوئی ضروری انگیجمنٹ ہے اور مجھے ابھی کہیں جانا ہے۔"

میں بغیر کسی دعا سلام کے یہ کہہ کر اپنے کمرے میں چلی گئی۔ وہ کچھ دیر لان میں [illegible] ٹہلتا رہا اور پھر چلا گیا۔

یہ اُن دنوں کی بات ہے جب رتن سے میرا نیا نیا تعارف ہوا تھا اور آشا نے اپنے دُکھڑوں کی داستان بڑے المناک ڈھنگ سے قسط وار بیان کرنا شروع کی تھی۔ میری ذہنی کیفیت کا یہ وہ دَور تھا جب مجھے کسی بھی ایسی عورت سے ہمدردی نہ ہوتی تھی جو مجھے اپنے درد کی کہانی سُناتی تھی۔ میرا اپنا درد بھی کون سا کم تھا کہ میں دوسروں کے درد بانٹتی پھرتی۔ اور پھر اپنے درد کو اِدھر اُدھر ریت کی طرح بکھرتے پھرنے میں بھی آخر کیا تُک ہے۔ لمحہ بھر کو دُھول آنکھوں میں چُبھے گی بھی کسی آنکھ سے ایک آدھ آنسو بھی بہہ نکلے گا لیکن ساری عمر تو کوئی نہیں روئے گا تمہارے ساتھ۔ تم اپنا دل مضبوط کرو۔ اپنے آپ کو ڈسپلن میں رکھو۔ اپنے لئے کچھ قاعدے قانون بناؤ۔ کچھ حدوں کا تعین کرو اور پھر اُن کے اندر رہ کر چلتے جاؤ۔ لیکن لوگ جو آجاتے ہیں حدیں توڑنے کو! تم حدوں کے اِردگرد بجلی کے تار لگا دو۔ جو ہاتھ لگائے وہیں ڈھیر ہو جائے۔ لیکن میں تار نہیں لگا سکتی اپنے اِردگرد۔ کسی کی موت نہیں دیکھی جاتی مجھ سے۔ تو پھر تڑپو دن رات۔

کون روکتا ہے تمہیں ہلکان ہونے سے!

میں ہاسٹل [illegible] میں پڑی دو دن ہلکان ہوتی رہی۔

شام [illegible]

لگتا تھا جیسے واقعی میرے سینے میں کوئی زہر آلود برچھی اُتر گئی تھی! اور زہر آہستہ آہستہ میری رگ و پے میں سماتا جا رہا تھا۔ تیسرے دن [illegible] کی میں نے اور بھی بڑھوالی۔ دن بھر نیند کی گولی لے کر بے سُدھ پڑی رہی۔ شام کو جاگی تو طبیعت بے قابو ہو گئی۔ دل رتن سے ملنے کو بے قرار ہو گیا۔ حالانکہ اُس سے میری ملاقات نہ ہونے کے برابر تھی۔ کیوں ہو جاتا ہے کبھی کبھی ایسا؟ ہم کیوں کسی سے بغیر کسی جان پہچان کے بنا کسی مقصد کے ملنے کو بے قرار ہو جاتے ہیں؟ یہ زندگی کا کیسا پروسیس ہے جس پر ہمارا کوئی قابو نہیں۔ میں اتنی ان بیلنسڈ ہو گئی کہ رتن کے گھر ٹیلیفون کر کے پوچھا بھی نہیں کہ وہ گھر میں ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن آشا نے مجھے بتا رکھا تھا کہ وہ شام کو عموماً گھر ہی میں رہتا ہے اور ویسٹرن میوزک کے ریکارڈ سُنا کرتا ہے اور شراب پیتا ہے اور پڑھتا رہتا تھا۔ صرف اتنی سی ہی بات جانتے ہوئے میں بستر سے اُٹھ کر تیار ہوئی اور تھری ویلر لے کر اُس کے گھر پہنچ گئی۔ گیٹ پر ایک چھوٹی سی نیم پلیٹ لگی تھی اور اُس کے نیچے ایک زنگ آلود پُرانا ہارس شو گڑا تھا۔ تو خاصا توہم پرست آدمی تھا رتن! میں گیٹ کھول کر اندر داخل ہوئی اور دروازے پر لگی کال بیل کا بٹن دبایا۔ کسی نے دروازہ نہیں کھولا۔ پھر بٹن دبایا، کوئی رسپانس نہیں تھا۔ بہت بُرا لگا۔ آنکھوں میں آنسو تیر گئے۔ اندر ٹیلی فون کی گھنٹی مسلسل بجے جا رہی تھی۔ ظاہر تھا کہ گھر میں کوئی نہیں ہے۔ اب کہاں جاؤں گی؟ لیکن یہاں رُک کر بھی کیا کروں گی؟ گیٹ سے باہر نکلی تو اُسی لمحہ رتن کی کار رُکی۔ مجھے دیکھ کر وہ فوراً کار سے باہر نکلا۔

"کب آئیں؟"

"ابھی آئی ہوں۔"

"گھر تلاش کرنے میں تو دقت نہیں ہوئی۔"

"آپ کی نیم پلیٹ جو تھی گیٹ پر۔ اور اُس کے نیچے جڑا گھٹیا سا ہارس شو"

"یہ شنی دیوتا کے لئے ہے۔"

"تو آپ بھی شنی کے مارے ہوئے ہیں؟"

"ہاں سامرسیٹ ماہم کی طرح۔ لیکن میں راہو اور کیتو کا بھی مارا ہوا ہوں۔"

"اُس کا اُپائے ہے؟"

گومید پتھر ـــــ" اُس نے وائیں ہاتھ کی سب سے چھوٹی اُنگلی میں پڑے سُرخ پکھراج پتھر کی انگوٹھی میرے سامنے کر دی۔ میں ہنس پڑی

"خاصے وہمی آدمی ہیں آپ!"

"جی ہاں، بتائیے آپ کے حال چال کیسے ہیں؟"

"بس مرتے مرتے بچی ہوں!"

اُس نے حیران نظروں سے ایک بار میری طرف دیکھا اور بولا

"آئی ایم سوری۔ یُوں ہی کسی سے ملنے چلا گیا تھا۔ ورنہ شام کو اکثر کہیں نہیں جاتا۔"

"غلطی میری ہے مجھے ٹیلی فون کر کے آنا چاہیئے تھا۔"

"لیکن آپ نے مجھے ایک بہت بڑی غلطی سے بچا لیا ہے آئیے"

وہ اپنے گھر کے دروازے کی طرف بڑھا۔

"گاڑی تو لاک کر آئیے۔" میں نے ٹوک دیا اور وہ سُرخ گومید پتھر والی اُنگلی کو ایک بار دیکھ کر گاڑی کی طرف چلا گیا اور جاتے ہوئے بولا

"آپ نے تو سب کچھ بھلا دیا تھا۔"

"آئی ایم ایکسٹریملی سوری۔"

کتنا معصوم آدمی تھا۔ میرے اِس جواب پر زور سے ہنسا۔ پھر گاڑی گیٹ کے اندر رکی۔ اُسے لاک کیا اور بولا۔

"ذرا رُکئے۔ میں اُدھر سے جا کر دروازہ کھولتا ہوں۔ نوکر کو آج باہر جانا تھا، اِس لئے چابی میرے ہی پاس ہے۔"

اور پھر وہ مکان کے پچھواڑے کی طرف چلا گیا اور چند لمحوں کے بعد میں دروازہ کھول کر بولا۔

"آئیے" اور خود ایک طرف کھڑا ہو گیا۔ میں اندر آئی۔ پھر اُس نے دروازہ بھیڑ دیا۔ اُسے پُوری طرح بند نہیں کیا۔

میں ڈرائنگ رُوم میں آ گئی اور کمرے کا جائزہ لینے لگی۔

"تشریف رکھئے۔ اب آپ کے علاوہ یہاں دیکھنے کی کوئی چیز نہیں۔"

میں مُسکرا دی۔

جانے کیوں مجھے اُس اکیلے گھر میں جس میں سوائے اُس کے کوئی نہیں تھا، ذرا بھی ڈر نہ لگ رہا تھا۔ عجیب سا اعتماد تھا میرے مَن میں۔ یہاں میں محفوظ تھی۔

آپ کتابیں دیکھئے میں ہاتھ مُنہ دھو کر آتا ہوں۔ شام کو گھر آ کر جب تک میں برش نہ کر لوں اور مُنہ ہاتھ دھو کر کپڑے نہ بدل لوں، چائے نہیں پی سکتا۔ بس پانچ منٹ کی معافی چاہتا ہوں۔"

"آپ فریش ہو لیجئے، میں کتابیں دیکھتی ہوں۔"

وہ دوسرے کمرے میں چلا گیا اور میں اُس کی غیر حاضری میں کچھ بھی نہ کر سکی۔ صرف یہی سوچتی رہی کہ وہ شخص کتنا صاف دل تھا۔ کہیں کسی دکھاوے یا آڈمبر کی بات نہیں تھی۔ جیسا تھا ویسا ہی نظر آنا چاہتا تھا۔

تھوڑی دیر بعد ڈرائنگ رُوم میں واپس آتے ہوئے اُس نے کہا

"کوئی کتاب پسند آئی ہے؟"

"بہت اچھی کولیکشن ہے۔" میں نے جُھوٹ مُوٹ ہی کہہ دیا۔ کتابوں کی طرف تو میں نے دیکھا تک بھی نہ تھا۔ میں تو بس اُسی کے بارے میں سوچتی رہی تھی۔

وہ کُرتا پائجامہ پہنے ہوئے تھا اور اُس کے جسم سے یُوڈی کلون کی مہک آ رہی تھی۔ وہ بڑا تر و تازہ اور پیارا لگ رہا تھا۔ اُس کے مقابلے میں مَیں تو کچھ بھی نہ لگ رہی تھی۔

"ٹھہریئے، میں چائے کی کیتلی لگا آؤں۔"

"میں بناتی ہوں چائے۔"

"کم سے کم پہلے دن تو مہمان بنے رہئے۔" یہ کہتے ہوئے وہ کچن میں چلا گیا۔ چند منٹوں کے بعد جب واپس آیا تو خوشبو کا ایک جھونکا بھی ساتھ لے آیا۔

"آپ کو کون سی خوشبو پسند ہے؟" میں نے بے تُکا سا سوال کیا۔

"خوشبوئیں مجھے سبھی پسند ہیں۔ وہ خوشبو چاہے اچھے خیالات کی ہو، اچھے نظریوں کی ہو، اچھی کتابوں کی ہو، یا اچھے انسانوں کی۔"

"انسانوں کی بھی خوشبو ہوتی ہے کیا؟"

"ہوتی ہے۔ خوشبو تو خیر نہیں، آپ اُسے سمیل کہہ سکتی ہیں۔ ہر آدمی کی شخصیت سے ایک خاص قسم کی سمیل نکلتی ہے۔ اگر وہ اچھی ہے اور آپ کو پسند ہے تو وہ خوشبو ہے، صرف سمیل نہیں۔ اِسی لئے بعض اوقات ہم کسی آدمی کو دُور سے دیکھ کر ہی اُسے پسند کرنے لگتے ہیں۔ اُس کی شخصیت سے جو سمیل نکل رہی ہوتی ہے وہ خوشگوار ہوتی ہے، کم سے کم آپ کو خوشگوار لگتی ہے۔"

"یہ تو نئی فلاسفی ہے۔"

"فلاسفی تو خیر نہیں یہ میرے اپنے تجربے کی بات ہے۔ وہ خوشگوار سمیل آپ کی شخصیت میں بھی ہے۔" اُس نے بھرپور نظروں سے میری طرف دیکھا

"میری شخصیت میں بھی!" میں نے چونک کر پوچھا۔ جیسے میں چوری کرتے ہوئے پکڑی گئی تھی۔

"ہاں۔ اِسی لئے تو میں نے اپنی بیاض کے پہلے صفحے پر آپ کے دستخط کروائے تھے کہ آپ کی خوشبو میری بیاض میں رچ بس جائے۔"

پھر وہ خاموش ہو گیا۔

میں حیرت سے اُس کی طرف دیکھ رہی تھی۔

"اس طرح مت دیکھئے، خوشبو اُڑنے لگے گی۔" وہ مسکرا دیا اور اُسی طرح مسکراتا ہوا چائے بنانے کے لئے چلا گیا۔ واپس آیا تو ٹرے میں چائے کی دو پیالیاں تھیں۔

"لیجئے۔" اُس نے چائے کی پیالی آفر کی۔

میں نے چائے کی پیالی اُٹھائی تو لگا جیسے میرا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ وہ مجھ سے ذرا دُوری رکھ کر ہی بیٹھا رہا اور اِدھر اُدھر کی ہلکی پھلکی باتیں کرتا رہا۔ پھر اُس نے ویسٹرن میوزک کے کچھ ریکارڈ سنائے۔ اُس نے میرے بارے میں کچھ نہیں پوچھا۔ کوئی سوال نہیں کئے۔ صرف اتنا کہا۔

"کبھی کبھی آجایا کریں اِدھر۔"

"جی اچھا۔"

"میں فطرتاً تنہائی پسند ہوں، ہنگاموں سے دُور رہتا ہوں، لیکن پھر بھی کہیں نہ کہیں پھنس ہی جاتا ہوں۔"

"میں ٹیلی فون کر کے ہی آیا کروں گی۔"

"صبح دس بجے سے پہلے میں کہیں نہیں جاتا۔ آپ ٹیلی فون پر صرف اتنا بتا دیں کہ آپ آرہی ہیں۔ پھر میں کہیں نہیں جاؤں گا۔ یہیں حاضر رہوں گا۔"

میں من ہی من میں رتن کا مقابلہ آشا کے خاوند سے کر رہی تھی۔ اُس میں کتنا اُتاولا پن، کتنا اضطراب اور کتنا دکھاوا تھا۔

پھر میں جانے کو اُٹھی۔

"میں آپ کو کھانے کے لئے نہیں روکتا کیوں کہ میرا نوکر اب دس بجے سے پہلے نہیں لوٹے گا۔ چلئے میں چھوڑ آتا ہوں آپکو ہاسٹل تک۔ اس وقت تھری ویلر مل نہ جائے۔"

ساحرہ بمبئی

وہ کتنا کنسڈریٹ تھا۔

میں دروازے سے باہر نکل آئی۔ اُس نے مکان بند کیا۔ پھر گاڑی گیٹ سے باہر نکالی اور میرے لئے پیچھے کی سیٹ کا دروازہ کھول دیا۔ میں خود ہی آگے کی سیٹ کا دروازہ کھول کر اُس کے پہلو میں بیٹھ گئی۔ اُس نے پچھلا دروازہ بند کر دیا اور گاڑی اسٹارٹ کر دی۔

"آپ مجھے اگلی سیٹ پر کیوں نہیں بیٹھنے دیتے؟"

"اگلی سیٹ پر تو ڈرائیور بیٹھتا ہے۔"

"ڈرائیور کے ساتھ بھی تو بیٹھتا ہے کوئی؟"

"اسے پل پل بعد ڈانٹنے والا۔" اُس نے مسکراتے ہوئے جواب دیا۔

"خاصے ہوشیار ہیں آپ۔"

"صرف باتیں کرنے میں۔ ورنہ ایکدم بدھو ہوں۔"

ہاسٹل کے سامنے پہونچ کر اُس نے گاڑی رُوک دی اور میرے سیٹ کا دروازہ بھی کھول دیا۔

یہ میری اور رتن کی حقیقی ملاقات تھی!

اُس کے بعد میری اُس سے اور بھی ملاقاتیں ہوئیں۔ اُس نے کبھی کوئی شوخ جملہ کہہ دیا ہو تو الگ بات، ورنہ اُس کی باتوں میں کبھی سستا پن نہیں آیا۔

ایک ایسی ہی ملاقات تھی وہ!

"تم نے یہ ماسٹرنی بننا ہی کیوں منظور کیا؟"

"مجھے یہ پروفیشن پسند ہے۔"

"لوگ تو کہتے ہیں کہ اِس پروفیشن میں وہی آتا ہے جس کے لئے دوسرے تمام دروازے بند ہو جائیں۔"

"میرے لئے بھی تمام دروازے بند ہو چکے ہیں۔"

"کیا مطلب؟"

میں ہنس دی تھی جواب میں۔

"دروازے اندر سے بند ہیں، باہر سے نہیں۔ وہ کھل بھی سکتے ہیں۔"

"تو کھولتی کیوں نہیں اِنہیں؟"

"چوروں سے ڈرتی ہوں۔"

"چور تو دیواریں بھی پھلانگ لیتے ہیں اور سوتے میں ہی لُٹ جاتے ہیں لوگ۔"

"کئی بے چارے، تو جاگتے، مٹ جاتے ہیں۔" — میں نے کہا تھا۔
دن میں تھکے ہوئے لوگ رات کو بڑی گہری نیند سوتے ہیں۔" وہ دھیرے سے مسکرا دیا تھا۔

ایک اور ملاقات!

اِس بار میں نے اُسے اپنی بیا ہتا زندگی کا تمام واقعہ بتا دیا۔ ڈر رہی تھی کہ جانے کیا کومینٹ کرے گا۔ اُس کے کومینٹس بھی تو بہت تیکھے ہوتے تھے۔

"اچھا کیا تم نے جو یہ بات بتا دی۔"

"تم سے بات کہہ کر میرے دل پر پڑا ہوا بوجھ ہلکا ہو گیا ہے ورنہ ہر وقت ایک گلٹ کا سا احساس ہوتا رہتا تھا۔"

"اپنی سفرنگس کی داستان سب کو نہیں سُنانی چاہیئے۔ پھر تمہاری سفرنگس ایک تماشہ بن کر رہ جاتی ہیں۔"

"یہاں میرا کوئی خاص سرکل ہی نہیں ہے اور نہ ہی کسی کو میرے ماضی سے کوئی دلچسپی ہے۔"

"کسی نہ کسی کو ہو ہی سکتی ہے۔"

"کہہ نہیں سکتی۔"

"کم سے کم آشا یا اُس کے خاوند سے اِس کا ذکر نہ کرنا۔ میں اُنہیں کئی برسوں سے جانتا ہوں۔ وہ اور ڈھنگ کے لوگ ہیں۔"

"میں کسی سے بھی نہیں کہوں گی اپنی بات۔"

"مجھ سے بھی نہیں؟" اُس نے پُوچھا

"نہیں۔" میں نے جس انداز سے مُسکرا کر جواب دیا اُس کا مطلب وہ سمجھ گیا تھا۔ وہ صرف مُسکرا دیا، بولا کچھ نہیں۔

ایک اور ملاقات!

"تم شادی کیوں نہیں کرتے؟" میں نے پُوچھا تھا۔

"یہ سوال مجھ سے بہت سے لوگ کر چکے ہیں۔"

"میں عورتوں کی بات کر رہی ہوں۔"

"عورتیں بھی پُوچھ چکی ہیں یہ سوال۔"

"کیا جواب ہے تمہارا؟"

"شادی میں بہت کچھ دینا پڑتا ہے۔ میں بڑا سیلفش ہوں۔ کسی کو کچھ نہیں دے سکتا۔"

"پیار بھی؟"

شادی میں پیار کی ضرورت ہی کہاں ہوتی ہے۔ بہت سے لوگ پیار کسی سے کرتے ہیں شادی کسی اور سے۔"

"تو کس چیز کی ضرورت ہوتی ہے؟"

"ایڈجسٹمنٹ کی، جو میں نہیں کر سکتا۔ میں کسی کی خاطر اپنے آپ کو مولڈ نہیں کر سکتا۔"

"اور"؟

"تم اپنی ہی مثال لے لو۔ تم بھی تو کیپٹن ڈھلون سے ایڈجسٹمنٹ نہیں کر سکیں۔ بات تو صرف تعویذ اور کڑے کے جھگڑے کی ہی تھی۔"

"نہیں۔ اِس کے علاوہ بھی بہت کچھ تھا۔ وہ بڑا وائلڈ قسم کا آدمی تھا مجھے وائلڈ آدمی بالکل پسند نہیں۔ اُس کی ماں بھی پاگل ہے اور اُسے وائلڈنیس وراثت میں ملی ہے۔"

"تو تمہیں شادی سے انکار کر دینا چاہیئے تھا۔"

"انکار کیا تھا لیکن اُس کی پاگل ماں نے گڑگڑا کر میرے ڈیڈی اور میری ماں کو بے حد مجبور کر دیا۔ میری کچھ اپنی بھی مجبوریاں تھیں۔"

"مجبوریاں تو سبھی کی ہوتی ہیں۔"

"مجھے مجبوراً جُھکنا پڑا۔"

"تو تم جُھک بھی سکتی ہو؟"

"شاید!"

اب میں آشا کے گھر بہت ہی کم جاتی تھی۔ کبھی جانا بھی پڑ جاتا تو اُس کے خاوند مسٹر سیٹھ سے ایک طرح کا فاصلہ بنائے رکھتی تھی۔

کل میں نے رتن سے ٹیلی فون پر کہا تھا کہ میں شام کو اُس سے ملنے آؤں گی۔ لیکن آشا کی طبیعت اسکول میں ہی اچانک خراب ہو گئی اور مجھے اُس کے ساتھ اُس کے گھر جانا پڑا۔ ڈاکٹر کو بلانے اور دوا دینے سے اُس کی طبیعت تو سنبھل گئی لیکن، اُس نے مجھے دیر تک روکے رکھا۔ میں کئی بار جانے کو اُٹھی لیکن آشا نے منت کر کے روک لیا۔ جب آشا نے جانے کو کہہ دیا تو مسٹر سیٹھ جان بوجھ کر دیر کرتا رہا اور اِس طرح آشا کے گھر میں آٹھ بج گئے جب کہ مجھے رتن کے گھر چھ بجے پہونچنا تھا۔ مسٹر سیٹھ جب مجھے ہاسٹل تک چھوڑنے آیا تو گاڑی بھی گھما پھرا کر لایا۔ پھر سنسان سڑک کی ایک طرف گاڑی رکا کر اُس نے جو کچھ مجھ سے کہا، میں اُس کے لئے تیار نہیں تھی۔

شاعر۔ بمبئی

لیکن وہ خود ٹیلی فون کرتا ہی کب تھا۔ کیوں تو ٹیلی فون پر بات کر لیتا تھا ورنہ نہیں۔ عجیب ایکسینٹرک آدمی ہے۔

آشا کے خاوند نے رات جس طرح بی ہیو کیا تھا اُس سے مجھے بڑا ہی دُکھ ہوا تھا۔ میں چاہتی تھی کہ ساری بات رتن سے کہہ دوں۔ اسی لئے تو صبح جلدی تیار ہو کر اُس کے گھر پہونچی۔ کال بیل کی آواز سُن کر دروازہ اُسی نے کھولا۔ وہ تو ابھی تک چکن کے کُرتے اور تہمد میں ہی تھا اور شیو بھی نہیں بنائی تھی۔ لمبے لمبے رُوکھے بال ماتھے کے آگے پیچھے لہرا رہے تھے جو بڑے پیارے لگ رہے تھے۔ میں اندر آ گئی۔ وہ اب بھی خاموش تھا۔

میں جب کل شام نہ آ سکنے کی بات بتانے کو ہوئی تو اُس نے ٹوک دیا۔

"اُس کی ضرورت نہیں۔ میں نے کوئی ایکسپلینیشن نہیں مانگا ہے"

"میں تو خود ہی اپنی پوزیشن کلیر کرنا چاہتی ہوں۔"

"تمہاری پوزیشن بالکل کلیر ہے۔ میرے ساتھ تمہاری کوئی کومٹمنٹ نہیں۔ تم آزاد ہو جو چاہو کرو۔ جہاں جی چاہے جاؤ۔ میں کوئی تمہارا CONSCIENCE KEEPER تھوڑی ہوں۔"

"تم وہ سب کچھ ہو جس سے تمہیں انکار ہے۔"

"میں کچھ بھی نہیں ہوں۔"

"چائے بھی نہیں پلواؤ گے؟" میں نے بات کا رُخ بدل دیا۔

"نہیں۔"

"میں نے تو صبح سے کچھ بھی نہیں کھایا۔"

"میرا گھر کوئی لنگر خانہ نہیں ہے۔" اُس نے بڑی بے اعتنائی سے کہا۔

"تو کیا ہے تمہارا گھر؟" میں نے رُوکھی آواز میں چیخ کر کہا

"مجھے خود معلوم نہیں۔"

"تو کیا معلوم ہے تمہیں؟"

"میں صرف یہ جانتا ہوں کہ تم ایک بھٹکی ہوئی لڑکی ہو جو کبھی اپنی منزل کا تعین نہ کر سکے گی۔"

"رتن!" — میں چیخی

"چیخو مت۔ چیخنے سے حقیقتیں جھٹلائی نہیں جا سکتیں۔"

"آپ نے دیکھا ہے میں کس جہنم میں جی رہا ہوں؟"

"ہر کسی کی زندگی میں کوئی نہ کوئی جہنم ضرور ہے۔ بات صرف یہ ہے کہ ہمیں دوسروں کے جہنم نظر نہیں آتے۔"

"لیکن میرا عذاب تو آپ نے دیکھ ہی لیا ہے۔ آشا سے اب میرا نباہ نہیں ہو سکتا۔"

"یہ بات آپ کو شادی سے پہلے سوچنی چاہیئے تھی۔"

"اُس وقت مجھ میں اتنی عقل نہیں تھی۔"

"عقل تو آپ میں اب بھی اتنی ہی ہے۔"

"اگر آپ مجھ سے شادی کرنے پر رضامند ہوں تو میں آشا کو طلاق دے سکتا ہوں۔"

"اِس میں اُس بے چاری کا کیا قصور ہے؟"

"لیکن میرا بھی کیا جُرم ہے کہ میں تمام زندگی سزا بھگتتا رہوں۔"

"آشا جو کچھ آپ کے لئے کر رہی ہے کوئی بھی بیوی ایسا نہیں کر سکتی۔ وہ تو آپ کے لئے ریمپ کا کام کرتی ہے۔"

"پرتیبھا جی!"

"آپ مجھے میرے ہاسٹل چھوڑ دیجئے۔ ورنہ میں خود ہی چلی جاؤں گی۔"

اُس نے کار اسٹارٹ کر دی ورنہ میں دروازہ کھولنے لگی تھی۔ راستے بھر پھر کوئی بات نہیں ہوئی۔ جب اُس نے مجھے ہاسٹل کے سامنے کار سے اُتارا تو ساڑھے نو کا وقت ہو رہا تھا۔ مجھے لگا جیسے ذرا سے فاصلے پر جو گاڑی کھڑی تھی وہ رتن کی تھی۔ لیکن میں اتنی اَپ سیٹ تھی کہ فوراً ہی ہاسٹل کے اندر چلی گئی۔ تھوڑی دیر بعد ریسیپشن سے رتن کے گھر ٹیلی فون کیا۔ سوچا کہ ساری بات بتا کر نہ آ سکنے کے لئے معافی مانگ لوں گی۔ ٹیلی فون نوکر نے اُٹھایا تھا۔

"کہاں ہیں رتن صاحب؟"

"وہ سات بجے تک آپ کا انتظار کرنے کے بعد کہیں چلے گئے۔"

"لوٹیں تو بتا دینا کہ میں نے ٹیلی فون کیا تھا۔"

مجھے یقین ہو گیا کہ باہر ذرا فاصلے پر جو گاڑی رُکی ہوئی تھی وہ رتن ہی کی تھی۔ میں فوراً باہر کی طرف بھاگی۔ گیٹ سے نکل کر سڑک کے اِدھر اُدھر دیکھا۔ اب وہاں کوئی گاڑی نہیں تھی۔

صبح اتوار تھا۔

سوچتی رہی تھی کہ رتن کا ٹیلی فون آ سکے گا۔

شائستہ بمبئی

"تو میں جاؤں؟"

"جاؤ!"

اور میں صوفے سے اُٹھ کر کمرے سے باہر نکل آئی اور وہ اپنی جگہ سے اُٹھا تک نہیں۔ دروازہ تک نہیں کھولا۔ گیٹ تک نہیں آیا۔ کھلے ہوئے دروازے کو بند تک نہیں کیا اُس نے۔ جیسے اُس پر فالج گر گیا تھا۔

جب تک میں نے رتن کے گھر والی لین پار نہ کر لی میں نے کئی بار پلٹ کر دیکھا لیکن گیٹ کا ایک حصہ جو باہر لین کی طرف کھلتا تھا اُسی طرح کھلا پڑا تھا۔ وہ تو گیٹ بند کرنے بھی نہیں آیا تھا، مجھے واپس بلانے کیا آتا۔ گیٹ کے دونوں طرف آگے یوکلپٹس کے اُونچے اُونچے پیڑ اور اُن کی لمبے لمبے پتیوں سے بھری جھکی لمبی لمبی شاخیں ہوا میں جھولتی نظر آتی رہیں لیکن وہ نظر نہ آیا جو کہا کرتا تھا۔

"یوکلپٹس کے پیڑ میں نے گیٹ کے دونوں طرف اِس لئے لگا رکھے ہیں کہ وہ اِس بات کی گواہی دیتے رہیں کہ اِس گھر میں ایک ایسا شخص رہتا ہے جس کی شخصیت کو مسلنے سے یوکلپٹس کے پتوں کی طرح پھوٹتی ہوئی خوشبو نکلتی ہے اور جس کی شخصیت پر سے ایسی ہی پرتیں اُترتی رہتی ہیں جیسے کہ ان پیڑوں کے تنوں سے، اُن دنوں اُترتی ہیں جب بہار کے دن قریب ہوتے ہیں اور پیار کرنے والوں کے دلوں میں ہلکی ہلکی آنچ جلتی رہتی ہے۔"

"کتنی پرتیں ہیں تمہاری شخصیت کی؟"

"جتنے آسمان میں تارے ہیں۔"

"کتنے تارے ہیں آسمان میں؟"

"جتنے تمہارے خوبصورت لمبے بال ہیں جنھیں کھول دینے سے بھری دوپہر میں بھی شام کی کیفیت چھا سکتی ہے۔"

بس اِسی طرح کی باتیں کیا کرتا تھا رتن۔ اور آج اُس نے دوپہر کا بھی انتظار نہیں کیا تھا۔ صبح سویرے ہی بڑی بے دردی سے گھر سے باہر نکال دیا تھا اُسے۔ دوپہر آتی تو اُس میں شام کی کیفیت کو جگانے کا سوال اُٹھتا۔ دوپہر سے پہلے ہی تو سورج قتل ہو گیا تھا اور روشنی مر گئی تھی اور اس مری ہوئی روشنی کی لاش اُس کے گیٹ کے باہر پڑی تھی اور اُسے کوئی اُٹھانے والا نہیں تھا۔ قتل ہوئے سورج کا خون تمام لین میں بکھرا پڑا تھا اور کوئی شاعر بھی اُس خون کو سمیٹنے والا نہیں تھا۔ رتن کو کون بتائے کہ جب روشنی مر جاتی ہے تو دنیا بھر میں محشر برپا ہو جاتا ہے۔ وہ تو اس سمے اپنے قیمتی نرم صوفے کی بیک سے ٹیک لگائے اپنے سامنے سائڈ اسٹول کو سرکا کر پاؤں پھیلائے سگرٹ پھونک رہا ہوگا اور یوکلپٹس کے پتوں کے اِس پیغام کو سننے سے انکار کر رہا ہوگا کہ اُس کے گیٹ کے عین سامنے سورج قتل ہوا پڑا تھا اور میرے گیسوؤں کے کھولے بغیر ہی شام ڈھل آئی تھی۔

میں لین سے گذر کر مین روڈ پر آگئی۔ کچھ دور تک چلی تو سامنے سے ایک خالی تھری ویلر کے ڈرائیور نے میری توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کے لئے ہارن کیا۔ میں رک گئی۔ ڈرائیور نے تھری ویلر کو گھما کر میرے سامنے روک دیا۔ میں بیٹھ گئی اور اُس نے تھری ویلر کا میٹر کھٹ سے گھما دیا۔

ہاسٹل پہونچی تو وہاں کوئی بھی نہیں تھا۔ میری دونوں کولیگ کل شام انگلش مووی کی گیارہ بجے والے شو کی ٹکٹیں لے آئی تھیں، میرے منع کرنے کے باوجود اُنھوں نے پکچر کا پروگرام بنا لیا تھا۔ صوفیا لارین کی ہی ایک پرانی پکچر تھی۔ مجھے اس ایکٹریس سے بچپن سے ہی عشق ہے لیکن رتن کے مقابلے میں تو کسی کو بھی ترجیح نہیں دے سکتی تھی۔ میں نے اپنی کولیگز سے کہہ دیا تھا کہ میں ساڑھے گیارہ تک پہونچ گئی تو ٹھیک ورنہ وہ میرا انتظار نہ کریں۔ میں جانتی تھی کہ رتن کے گھر سے لنچ سے پہلے واپس نہ آسکوں گی لیکن اُن کا من رکھنے کے لئے اُنھیں وگ سا جواب دے دیا تھا۔ اب تو بارہ بج رہے تھے وہ جا چکی تھیں اور ہاسٹل ایکدم خاموش اور بے جان تھا۔ میں نے اپنا کمرہ کھولا اور بستر پر گر گئی۔ بڑے زور کی پیاس لگ رہی تھی۔ پانی کے لئے ہاسٹل کی میٹرن کو نہیں پکارا باتھ روم کے نل سے ہی پانی لے کر پی لیا۔ پھر کمرے کا دروازہ اندر سے بولٹ کیا اور تکئے میں منہ دئے دیر تک روتی رہی۔ کچھ روز پہلے اِسی تکئے کے سائز کے غلاف میں نے رتن کو بھی بنا کر دئے تھے بلکہ وہ غلاف اُس کے دونوں تکیوں پر چڑھا بھی آئی تھی اُس روز۔ آج وہ یقیناً اُن دونوں غلافوں کو اپنے تکیوں سے اُتار کر پھینک دے گا اور کہے گا۔

"چلو میری شخصیت سے ایک پرت اور اُتر گئی میرے گیٹ پر۔"

اُگے ہوئے خوبصورت تنہا پیڑو۔!

اور پھر کھلی کھڑکی کے سامنے کھڑے ہو کر گیٹ پر جھکے ہوئے اُن پیڑوں کو سلام کرے گا جیسے کہ وہ فرسٹریشن کے ہر لمحے کے گذر جانے پر کیا کرتا ہے۔

بستر میں پڑے پڑے جب بہت دیر تک رو چکی تو من ہلکا ہو گیا۔ رائٹنگ ٹیبل کے سامنے کرسی پر بیٹھ کر ایک سادہ سے کاغذ پر پنسل سے کچھ لکھنے لگی۔ قلم میں سیاہی نہیں تھی۔ سیاہی کسی دوسرے کمرے سے مانگنی پڑے گی۔ نہیں مانگوں گی کچھ بھی اب کسی سے۔

پنسل سے کاغذ پر جو کچھ لکھا ہے وہ اِس طرح سے ہے۔ کہیں کہیں کوئی لفظ کٹ بھی گیا ہے۔

میں بھٹکی ہوئی ضرور ہوں، لیکن اتنی بھٹکی ہوئی نہیں کہ منزل کی اہمیت نہ پہچانتی ہوں۔ میرے درد کی سنوکیشن ہی میرے بھٹکنے کی ذمہ دار ہے۔ مجھے اِن اُلجھے ہوئے راستوں پر مت چھوڑو۔ یہ راستے مجھے مار ڈالیں گے۔ تھوڑا اور ٹالریٹ کر لو ڈیر!

تھوڑا اور!!

آج اتوار ہے۔

ڈاک تو کل ہی نکلے گی۔

ایک بار پھر سوچوں گی۔ رتن کو یہ خط پوسٹ کروں یا نہیں۔

اُس نے آج مجھے جس طرح گھر سے نکالا ہے اُس طرح تو کوئی بھی کسی کو نہیں نکالتا۔ لیکن جو تمام دنیا کو چھوڑ کر صرف ایک شخص کو اپنے گھر لے جاتا ہے وہ اُسے نکال بھی تو سکتا ہے۔

محفلِ اپنی

ہم عصر اُردو ادب نمبر اپنے عصر ہی کی طرح ایک خواب پریشاں ثابت ہوا۔ "شاعر" کے کسی خاص نمبر کے سلسلے میں اتنی دشواریاں شاید ہی کبھی پیش آئی ہوں، جتنی "ہم عصر اُردو ادب نمبر" کے سلسلے میں لاحق ہوئیں۔ اِس نمبر کے ڈیڑھ سالہ سفر کی داستان اگر اُس کے پورے پس منظر کے ساتھ لکھی جائے تو اُردو والوں کے لئے بڑی حیران کُن اور عبرتناک ہوگی۔ اندازہ یہ ہوا کہ عدمِ دلچسپی، تن آسانی اور ذمّہ داری سے گریز قلم کاری سے لیکر طباعت وکتابت و اشاعت کی منزل تک عام ہے۔ مُلکی زبانوں کے اِس عروج کے دور میں بھی اہلِ اُردو کی بیگانہ وشی ویسی ہی ہے جیسی برسوں سے چلی آرہی ہے۔ اُردو زبان وادب کے سلسلے میں کسی اہم گفتگو اور اقدام سے ہم اب بھی کتراتے اور گھبراتے ہیں۔ ہمارے ادبی رسائل کی کم معیاری اور اُن کے خاص نمبروں یا سالناموں کا رُطب ویابس سے بھرے رہنے کا سبب، یہی عدمِ دلچسپی ہے۔

ہم عصر اُردو ادب نمبر کے تعلق سے اِس ڈیڑھ سال کی مدّت میں ڈیڑھ دوہزار سے کچھ زیادہ ہی خطوط لکھے گئے ہونگے۔ سیکڑوں ذمّہ دار، مشہور اور ممتاز ادیبوں کو اِس نمبر کے موضوعات پر لکھنے کی دعوت دی گئی اور اِس کے لئے بہتر سے بہتر مواد فراہم کرنے کے لئے ایسی سعی وکاوش کی گئی، جسے "ماورائے امکاں" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ہم نے اِس نمبر کے سلسلے میں تمام اندیشہ ہائے دُور و دراز کو بالائے طاق رکھ دیا۔ شب و روز کی محنتِ شاقّہ کے علاوہ، روپیہ بھی پانی کی طرح بہایا ہے۔ نہ جانے کتنے کالے، نیلے اور پیلے سمندروں سے گذرنے کے بعد ہم "ساحلِ عصر" تک پہنچے ہیں۔ اِس نمبر کے بعض مقالات کے سلسلے میں کافی بحثیں بھی رہیں۔ شاید کیا بلکہ یقیناً یہ "مدیرِ شاعر" سے ہمارے ممتاز قلمکاروں کے پُرخلوص لگاؤ کا نتیجہ ہے کہ اُنھوں نے ادب کے عصری مسائل کے سلسلے میں کافی توجہ سے کام لیا۔ اپنے مقالوں میں تبدیلیاں کیں، بار بار نظرِ ثانی کی۔ عصری ادب پر گفتگو میں یہ توازن اور ٹھہراؤ اِس سے پہلے کم ہی نظر آتا ہے۔ مشاہیر شعرا میں بھی بہت سوں نے اِس نمبر کی اہمیّت کے پیشِ نظر اپنی نمائندہ تخلیقات سے نوازا۔ ادارہ "شاعر" اِس نمبر کے قلم کاروں کے لئے جو جذبۂ تشکر اپنے دل میں رکھتا ہے، اُس کا اظہار کتنی ہی شدّت اور کیسے ہی الفاظ میں کیوں نہ کیا جائے، کم ہوگا۔

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" جس صُورت میں شائع ہو رہا ہے اشاعت پذیر ہورہا ہے وہ بھی ہمارے لئے کچھ کم باعثِ فخر و مسرت نہیں ہے۔ اب تک تو کوئی ایسا خاص نمبر نظر سے گذرا نہیں جس میں تخلیقات کے ساتھ تمام تخلیق کاروں کی تصاویر بھی ہوں۔ قلم کاروں کی تازہ تصاویر فراہم کرنے، اُنہیں ایک ہی سائز میں لانے اور طبع کرانے میں جتنا وقت اور سرمایہ صَرف ہوا ہے، جتنی دُشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے، یہ بھی بیان سے باہر ہے۔

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" کے لئے نئی نسل کے تمام متوازن اور مشہور قلم کاروں کو بھی دعوتِ نگارش دی گئی تھی ... چند نے اپنی "گھریلو جبلّت" کے تحت اِس اہم ترین خصوصی اشاعت میں ہماری پیہم یاددہانیوں کے باوجود اپنے قلمی تعاون سے گریز کیا۔ مگر اِس نمبر کے مطالعہ کے بعد وہ اپنے رویّے پر ضرور متاسّف ہوں گے۔ ہمیں اِس کی بے حد خوشی ہے کہ "ہم عصر اُردو ادب نمبر" میں جدیدیت کی بھی بھرپور نمائندگی ہوئی ہے۔

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" کی اشاعت میں اتنی تاخیر کا ہوجانا سب سے زیادہ تکلیف دہ اور نقصان رساں بات ہے۔ "شاعر" کے مستقل خریداروں سے خصوصاً اور "شاعر" پسندوں سے عموماً ہم اِس کے لئے معذرت خواہ ضرور ہیں۔ مگر ہمیں یقین ہے کہ "ہم عصر اُردو ادب نمبر" کے مطالعہ کے بعد اِس تاخیر کا پُورا پُورا مداوا ہوجائیگا۔ قصور تو ہمارا ہی ہے کہ "شاعر" کے خاص نمبر کے لئے ایسا اہم موضوع اور اتنا بڑا پروجیکٹ کیوں اختیار کیا؟

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" کی نظمیں غزلیں یوں تو بطورِ خاص اُسی کیلئے لکھی گئیں لیکن ہوسکتا ہے کہ اِس کی تاخیرِ اشاعت کی وجہ سے کوئی غزل یا نظم کسی دوسری جگہ شائع ہوگئی ہو۔ اگر ایسا ہُوا تو یہ غیر ذمّہ داری غزل یا نظم نگار کی ہوسکتی ہے، ادارہ کی نہیں۔ نظم ونثر تخلیقات کے سلسلے میں شروع ہی سے تازہ اور غیر مطبوعہ کی قید لگادی گئی تھی۔

"ہم عصر اُردو ادب نمبر" کی ضخامت بھی اُسکی متعیّنہ ضخامت سے آگے نکل گئی ہے۔ یہ "شاعر" کے تقریباً سات عام شماروں کے صفحات کی مجموعی ضخامت پر مشتمل ہے۔ اتنے ضخیم، اسدرجہ معیاری اور اعلیٰ قسم کے کاغذ پر طبع شدہ اِس خاص نمبر کی قیمت پندرہ یا بیس رُوپے بھی رکھی جاتی تو کم تھی لیکن اِس خیال سے کہ یہ زیادہ سے زیادہ خریدا اور پڑھا جائے، اِس کی قیمت صرف ساڑھے بارہ روپے مقرر کی گئی ہے اور یہاں بھی زبان وادب کی خدمت کو تجارتی مصالح پر ترجیح دی گئی ہے۔

اُمید ہے کہ "ہم عصر اُردو ادب نمبر" نہ صرف شائقینِ شعر و ادب بلکہ ... حلقوں کیلئے بھی ... ہوگا ...

اشتہارات اور دیگر ... تعاون فرمایا، اُن کا بھی ...

(پرنٹر پبلشر مالک اعجاز صدیقی نے یونیورسل ... نو روز ... سے چھپوا کر ... شائع کیا)

"شاعر" کا آئندہ شمارہ

گوشۂ جیلانی بانو

جیلانی بانو سے بات چیت .... رشید الدین

جیلانی بانو .. (خاکہ) ...... عوض سعید

ایوانِ غزل ..(مقالہ) ...... اسلوب احمد انصاری

اُدو ...... (کہانی) .... جیلانی بانو

جیلانی بانو کی کہانی - اُدو - ایک مطالعہ ..... ڈاکٹر مغنی تبسم

مقالات

انشائیہ میں دو غلط رجحان ...... ڈاکٹر سید محمد حسنین

جوش کی نظم - "کسان" ...... عتیق الرحمن قاسمی

یگانہ کا ادبی رویّہ ...... طیب انصاری

ڈاکٹر ہیوگو کے جین اور تاریخ اسلام کے ابن سابط کا تقابل ...... شاہد فریدی

کہانیاں

سوکھی روٹیاں ...... نریندر سنگھ بھاٹیا

ممی کا غم ...... ناصر بغدادی (کینیڈا)

مہیشور ...... بنگلہ ...... شرت چندر چیٹرجی

ترجمہ: ماہر منصور

اسکاٹھ کے گھوڑے کی اڑان .. (انگریزی) ... ڈی ایچ لارنس

ترجمہ: مشتاق احمد نوری

پارٹی ...... (انگریزی) ...... آسکر وائلڈ

ترجمہ ...... مناظر عاشق ہرگانوی

ڈراما

اسٹیجی کیس ...... راجندر کمار شرما

ناولٹ

واپسی ..... (پہلی قسط) ..... آمنہ ابوالحسن

منظومات

میکش اکبرآبادی - وزیر آغا - حرمت الاکرام - بشیر بدر - شفیق فاطمہ شعریٰ
لطف الرحمٰن - مظفر حنفی - اے سی بہار - چندر بھان خیال - فیاض والیاری
عبداللہ کمال - رحمٰن جامی - تنہا تماپوری - رؤف خیر - عشرت ظفر ---
منشاء الرحمٰن خاں منشا - قوس صدیقی - ندرت نواز - اطہر عباسی - مختار ...
اعجاز اعظمی - عابد مناوری [illegible] اور دوسرے